
UC-NRLF
$B 70 923



# LE THÉATRE ESPAGNOL

ALFRED GASSIER

# LE
# THÉATRE ESPAGNOL

SAN GIL DE PORTUGAL

DE MORETO




PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*

1898

*A*

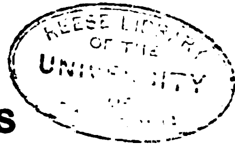
*FRANCISQUE SARCEY*

# LE THÉATRE ESPAGNOL

## I

## HISTORIQUE

### § 1



### ORIGINES

#### RICHESSE DU THÉATRE ESPAGNOL

L'immensité d'œuvres et de noms qu'offre la littérature dramatique de l'Espagne arrête au seuil de son histoire, et l'on hésite à y pénétrer, ébloui de tant de grandeur. Une sorte de respect — filial — nous prend devant ces génies et ces talents sans nombre, d'où nos maîtres tragiques et comiques sont sortis ; leur foule se présente à l'admiration comme dans un rayonnement unique, et il semble qu'on ne classera pas plus leurs poëmes que les étoiles d'un ciel merveilleux.

La richesse du théâtre espagnol l'égale à tous les autres réunis. Tandis que chaque nation a formé le sien d'éléments assimilés, il est né spontanément, sans devoir rien à aucune. Croissant et vivant de lui seul, avec une originalité et une vigueur incomparables, il ne puisa que dans ses croyances, dans ses mœurs et ses traditions. Les scènes des peuples voisins longtemps

s'alimentèrent de son incessante production : tant qu'il demeura fidèle à sa propre énergie créatrice, il les domina puissamment, ne commençant à fléchir que le jour où, avec l'envahissement des Bourbons, il admit une sève étrangère.

Orgueil et gloire du pays, expression élevée de la vie publique, exemple de foi et d'honneur, il fut à ce point une force nationale que, dans un livre célèbre, le second des Rojas (Agustin) a pu écrire :

« 1492 est l'année capitale : Ferdinand et Isabelle virent tomber les derniers Maures dans la chute de Grenade ; Colomb découvrit l'Amérique, et Juan de la Encina fonda le théâtre espagnol. »

Une patrie, et deux mondes.

Millésime inoubliable, en effet ! car l'Espagne unifiée s'affranchissait enfin d'un vasselage séculaire : en même temps, débordant d'un coup sur deux mers, à l'est elle conquérait un royaume, Naples, par l'épée de Gonzalve ; à l'ouest, un continent, l'Amérique, par le génie de Colomb. Et, à cette date encore, elle posait le premier jalon d'autres conquêtes, dans les domaines de l'esprit. Ses poëtes, à leur tour, près de rendre une vie magique aux « Grands Capitaines » légendaires, allaient appareiller sur l'Océan des siècles, remontant vers les terres perdues des *Chroniques* et les lointains *Romanceros*, où les attendaient d'héroïques figures qu'ils restitueraient, Bernard del Carpio, Mudarra, le Cid.

Ainsi, par-delà tous les horizons — prolongement idéal de la mère-patrie — l'Espagne de Charles-Quint et de Philippe II, dans le temps et dans l'espace, s'étendra sans limites ; sa puissance et sa pensée imprégneront fortement le monde ; l'Art irradiera de son ciel, et le soleil ne s'y couchera pas.

## CARACTÈRES GÉNÉRAUX

On a remarqué que cette année 1492 dota, en même temps, la Péninsule de la Comédie et de l'Inquisition — alors finalement constituée.

A part quelques brouilles, les deux jumelles institutions semblent vivre, d'abord, en assez bonne intelligence. Nombre de poëtes dramatiques, des plus illustres et des plus féconds, entrent dans les ordres, sans cesser d'écrire : tels Montalvan, Tirso, Caldéron, Moreto, Solis ; même, les familiers du Saint-Office ont pour chef et directeur Lope de Véga.

C'est que l'Église, procréatrice du Drame chez tous les peuples, puis ennemie, partout ailleurs, de cette forme en révolte, sortie d'elle, est ici demeurée liée à l'art des spectacles, l'employant, à l'occasion, comme auxiliaire. Elle s'adressait à une nation de foi profonde, qui se plaisait jusque sur la scène au rappel de l'enseignement sacré. Outre les pièces où l'inspiration religieuse s'ajoute à l'action des patriotiques légendes, et parfois arrive à remplir tout le cadre, substituant les miracles des Saints aux prouesses des Chevaliers, il y a des compositions spéciales, propres aux pompes catholiques, offices de la Nativité ou processions de la Fête-Dieu : ce sont les *autos*, et les premiers poëtes dramatiques s'y sont largement complu.

Les *mystères*, les *miracles*, en France et en Angleterre, cédèrent complètement la place, dès leur apparition, aux tragédies et aux comédies. En Espagne, au contraire, les *autos* subsistent, parallèlement aux pièces profanes, et se poursuivent sous les rois de la Maison d'Autriche, et encore sous les premiers Bourbons, comme si, derrière les Pyrénées, le Moyen Age s'était

survécu de trois siècles. Une ferveur toujours sincère les anime, une couleur aussi vive que celle des drames héroïques les revêt, et les deux aspects, religieux et chevaleresque, sont aussi saisissants, aussi passionnément populaires.

L'un et l'autre mêlent un idéal sublime à une sensualité violente. Il s'y retrace l'impressionnant caractère du pays des Christs sanglants, des taureaux fous, des bûchers qui brûlent. Les mutilations, les supplices ne démentent pas la fierté des âmes. Pour l'Honneur et pour la Foi, les deux grands ressorts du drame espagnol, la flamme mord, les veines ruissellent, sans que la main tremble; et le rouge est la belle couleur dont s'effarent les yeux des critiques d'outre-monts, criant à la férocité et au fanatisme.

La poésie de l'Enfer, grandiose et magnifique, se déroule; le drame du Salut et de la Damnation est un des sujets préférés: l'on comprend l'importance du Démon dans la patrie de Torquemada, cette typique figure, qui, dans la géniale conception de notre Victor Hugo, allume, pour les sauver, le corps des pécheurs et, parmi les hurlements des victimes, se tourne, joyeux, vers Satan, et profère: « Non! tu n'auras plus d'âmes! »

L'Honneur, cette autre religion, domestique et nationale, n'est pas moins farouche. Exemplaire de noblesse et de galanterie, le « caballero », sans rien demander, immole au roi sa vie loyale et l'expose également pour toute femme menacée; mais, prompt au soupçon et à la vengeance, il n'attend même pas que sa jalousie soit justifiée pour donner la mort à ce qu'il aime le mieux, sur le plus léger indice de ce qu'il croit être « son injure ».

Ces mœurs cruelles, poussées du sol avec les fleurs de grenadier et de citronnier, sous la joie d'un ciel plein

de rayons, dans un air chargé de parfums et vibrant de musiques, le drame espagnol les recueille fidèlement et les exprime. La note terrible y domine, mais la grâce s'y épanouit. C'est le pays, aussi, des guitares et des séguidilles, des nuits alanguies, des épées prestement tirées et des yeux noirs, ardents sous les mantilles. Les intrigues se croisent, les aventures brillantes, compliquées, ingénieuses, hardies, se précipitent, et les scènes courent, emportées dans un élan de vie, un lyrisme intense, avec un grand caractère d'art.

Et ce sont là les trois éléments constitutifs de ce théâtre, comme, aussi, de l'originalité du pays : le catholicisme dans les moelles, le sentiment chevaleresque inné, et cette fleur vivace de terroir, goûts, préjugés, traits, habitudes, dans la société, la cour et le peuple. Avant tout, la personnalité espagnole. *Español sobre todo*.

Cette reproduction scrupuleuse de ce qui existait réellement autour d'elle prête un relief unique à la scène castillane, essentiellement mouvementée et vivante. Les écrivains dramatiques étaient la voix des préférences de la foule, qui leur demandait tout cela, avec de la vérité dans les détails, de belles pensées et un manteau de poésie. Le peuple était très artiste et n'aurait pas souffert que les vers fussent mauvais, ou qu'on lui offrît des images vulgaires et discordantes. Une communion s'établissait entre le public et le poëte, l'un et l'autre *croyant* à l'œuvre. Car la sincérité est la condition indispensable ; sans elle, pas de création, rien de puissant ni de durable.

Le spectateur était reconnaissant au dramatiste d'exalter sa race, son pays, ses fiertés et toute sa noblesse intérieure. Les maîtres de la scène castillane maintinrent au plus haut point cet idéal. Alors même que les

germes de la décadence étaient visibles, à la fin du règne des trois Philippe, le rayon visuel de l'Art, s'élevant au dessus, n'embrassait que la splendeur. On a durement reproché, plus tard, aux Lope, aux Tirso, aux Caldéron, aux Moreto, ces complaisances envers la foule. On a incriminé leur souci de suivre ses indications vivifiantes, au lieu de lui imposer les règles mortifères d'Aristote, ces règles que Lope de Véga déclare hardiment « enfermer sous six clefs avant d'écrire ». C'est, je crois, Dryden qui a dit: « Quand le poëte se détache des passions nationales, il n'est plus qu'une flamme peinte. »

*Español sobre todo!...* La France, par ses frontières ouvertes, mélange de tant de races, creuset d'esprits, élabore des renouveaux, d'époque en époque. Sa littérature et toutes ses branches d'art refleurissent par des transfusions étrangères; elle s'augmente et s'enrichit: il semble qu'elle fasse croître dans ses forêts intellectuelles des arbres originaires d'autres climats, et qu'elle annexe des provinces à son génie. L'Espagne, plus une, plus pure d'ancêtres, de lignage hidalgo sans croisements, isolée entre ses mers et ses montagnes, meurt si on l'entame. Elle a fermé l'accès chez elle aux influences gréco-latines, comme elle a expulsé les Arabes de son territoire. Elle est restée pendant des siècles autochthone. Mais, dès l'instant où une pensée venue du dehors régna chez elle avec l'intrusion d'une dynastie souveraine, du jour où il *n'y eut plus de Pyrénées*... ce fut fini. Quand, au cours de ce XVIII[e] siècle engoué des idées françaises, le souffle voltairien eut traversé les sommets-frontières, quand on insulta les maîtres du drame héroïque, et que le public rit aux *autos*... pour longtemps le théâtre fut mort.

## LA ENCINA. — *CÉLESTINE; MINGO REVULGO*

Juan de la Encina, qui nous est présenté comme un créateur de monde, ne réalisa pas, dès son temps, on le pense bien, les divers caractères du théâtre espagnol. Il n'écrivit même ni drames ni comédies, et, dans la lente formation d'un art qui, complet, devait atteindre à une telle puissance, il ne toucha guère, parmi les trois éléments primordiaux : *traditions*, *croyances*, *mœurs*, qu'au troisième ; le second n'occupe dans ses piécettes qu'une place secondaire, et le premier leur fait entièrement défaut. Car ses petits poëmes dramatiques, très courts, qu'il intitule *Églogues*, ignorent, forcément, les héroïques figures que les dramatistes postérieurs iront demander aux Chroniques et Légendes ; et, bien que quelques-uns soient écrits sur des sujets tirés de l'Ecriture, ils ressemblent plutôt à ce qu'on appellera, dans la suite, des *pas*, des *entremets* et des *sainètes*, compositions brèves et vives, notant un coin de vie, esquissant un tableau.

Juan de la Encina, né aux environs de Salamanque, vers 1468, était musicien et poëte. Tout jeune, au sortir de la célèbre Université, il devint le commensal de l'Amiral de Castille, Don Fadrique de Tolède, premier duc d'Albe, et c'est dans la maison de ce grand seigneur que la plupart de ses pièces furent jouées. L'auteur s'y représentait sous le nom d'un personnage : l'une de ses plus jolies *Églogues*, celle de « *Beneito et Bras* », est pleine des louanges du duc et de la duchesse ; Beneito (La Encina lui-même) se lamente, en vers d'une grâce légère, émus et fluides, à l'idée de leur départ pour la France, et les deux bergers se remettent de leur alarme et entonnent un chant de joie, quand un

troisième compagnon est accouru démentir la nouvelle.

On lit dans le chroniqueur Rodrigo Mendez de Silva : « En 1492, les *Compagnies* commencèrent à représenter en Castille, publiquement, les *comedias* de Juan de la Encina. »

L'apparition de ces *Compagnies* fut une ère pour le théâtre. Jusque-là, on ne savait pas ce que c'était que ces représentations. Les pièces étaient sacrées ou profanes : les premières (les *autos*) se jouaient dans l'église ou aux processions ; les autres, dites *palatianes*, dans les palais des princes ou au couronnement des rois. Le théâtre séculier date de l'organisation de ces troupes ; elles se chargèrent des comédies, tandis qu'aux processions de la Fête-Dieu, aux cérémonies de Noël, du Vendredi Saint et de Pâques, on continuait à représenter ces drames rudimentaires connus sous le nom d'*autos*.

Pour quel motif et en quelle année La Encina quitta-t-il l'Espagne ? Avait-il perdu son protecteur ? et le berger « Beneito », cette fois, pleura-t-il pour tout de bon le départ — sans retour — du noble Fadrique ? L'homme qui édifia la scène espagnole s'est-il cru en règle avec elle quand il eut publié, en 1510, sous le nom de *Cancionero* la collection de ses œuvres, y compris les dramatiques ?

Il vint à Rome et y fut ordonné prêtre, en 1519. Le théâtre commençait alors en Italie. Léon X, avec beaucoup d'éclat, après la *Calandra* (1508) du cardinal Bibbiena — resté jusqu'à sa mort (1520) son secrétaire — faisait jouer à sa cour les premières comédies de l'Arioste et de Machiavel. On ne voit pas que le poëte castillan ait été influencé par ses contemporains de Modène et de Toscane. Peut-être s'était-il désintéressé vraiment de l'art dramatique après la publication du *Cancionero*. Il

séjourna de longues années en Italie. A Rome, il enseigna la musique, devint un professeur éminent, fut nommé par Léon X maître de chapelle pontificale. Puis il entreprit le pèlerinage de Jérusalem. A son retour, il fit paraître la relation de son voyage, avec ce titre, *Tribagia*. Léon X — ou l'un de ses successeurs immédiats — l'éleva au rang de Prieur de Léon. Il rentra en Espagne à 65 ans, mourut l'année suivante, 1534, à Salamanque, et fut enterré dans la cathédrale.

Toutes les pièces de La Encina ont la forme, le titre et la simplicité des *Églogues*. Beaucoup sont sacrées : il élargit les *autos* (informes avant lui, point recueillis), mais il en fit des pastorales.

La plupart de ces poëmes sont de véritables petits drames, fort bien conduits, avec des bergers pour personnages : c'est la *Naissance du Sauveur*, l'*Adoration de la Crèche*, la *Résurrection*, ou bien quelque fait ordinaire de la vie rustique. L'auteur du *Cancionero* mit d'abord sur la scène des événements connus, puis d'autres, de son invention. Son *Églogue*, naïve, offre de la grâce, beaucoup de naturel, des traits de malice, des passions exactement observées ; les vers sont harmonieux et le style en est plein de verve. Elle est souvent coupée de danses et se termine presque toujours par un chant lyrique, appelé *villancico :* de sorte qu'elle tient du ballet, et aussi du vaudeville à couplets.

Pourtant, malgré sa forme plus complète et plus scénique, La Encina ne représente pas un progrès bien considérable sur ses deux prédécesseurs, Rodrigo de Cota et Fernando de Rojas, les auteurs — distants — de la monumentale *Célestine*.

Cette nouvelle dialoguée, sorte de *Roman de la Rose* espagnol — en ceci, qu'elle est de deux mains,

s'ignorant l'une l'autre, séparées par une période d'années — fut achevée précisément à cette date fatidique, 1492. L'acte initial, écrit un demi-siècle auparavant, est attribué à Cota, et l'on s'accorde à reconnaître pour inventeur des vingt autres le premier des Rojas, Fernando.

En prose (l'exception, dans la littérature dramatique de l'Espagne), et 21 actes! Voilà qui contraste un peu avec les poëmes rapides de La Encina. Au reste, cette *Célestine* — ou *Tragi-Comédie de Calixte et de Mélibée* — était de dimensions à ne pouvoir être représentée.

Tableau d'une audace singulière, elle met en relief surtout (et avec quelle vigueur !) une figure de sorcière, entremetteuse, marchande d'onguents de toilette et de philtres d'amour ; hantant, le jour, les parvis d'églises et les cloîtres de couvents; rôdeuse, le soir, de ruelles louches; se glissant dans les riches garçonnières auprès de seigneurs joyeux et fous, puis, de là, sachant s'introduire chez les familles, afin d'y éblouir de séductions les jeunes filles qu'on lui a demandées ; et parfois, pour de mystérieuses incantations, achevant sa nuitée dans les cimetières.

Dans sa maison, où elle tient école d'impudeur, tout un monde grouille autour d'elle : filles rieuses, valets; clercs et laïques de passage. Des ducs et des évêques y *pensionnent* des habituées.

C'est un drame étonnant de vie et de couleur, non exempt de grâce : car il renferme les scènes exquises de Calixte et de Mélibée, laquelle, victime des artifices de la vilotière, s'est donnée au beau cavalier. La fin tragique des amoureux est très touchante.

Continuée, imitée, réduite, cette œuvre sera reprise par des poëtes et des prosateurs pendant toute la première période du théâtre, jusqu'au temps de Lope de

Véga. Le type de Célestine est demeuré populaire, et se retrouve de nos jours, à Madrid, dans des pièces modernes

On ne nous a rien transmis sur Fernando de Rojas, le principal auteur de la *Célestine*. Son nom même et sa collaboration à la tragi-comédie, laissée avant lui incomplète, ne nous sont révélés que par le discret poëme-acrostiche en frontispice.

L'autre, Rodrigo de Cota, s'il est vraiment le rimeur, comme on le dit, des hardis couplets satiriques du *Mingo Revulgo*, aurait vécu sous les règnes de Juan II et de Enrique IV. On croit qu'il naquit vers 1430. Il existait à Tolède, au xv<sup>e</sup> siècle, deux bourgeois portant ce nom de Rodrigo de Cota : le plus vieux reçut le surnom de l'*Oncle* (*el Tio*). C'est à ce Cota *el Tio* que l'on rapporte la paternité du *Mingo Revulgo* et du premier acte de la *Célestine*.

Les *coplas* (couplets) du *Mingo Revulgo* (vers 1472), composition très bizarre, attaquent assez violemment les scandales du règne de Enrique le Quatrième, le plus étrange roi qui fût, et que ses sujets appelèrent l'*Impuissant*. On comprend que l'auteur ait prudemment gardé l'anonyme. Aussi, plusieurs noms ont été proposés au lieu de celui de Cota, et notamment son contemporain, le poëte lyrique cordouan Juan de Mena, qui a été supposé par quelques-uns l'inventeur de la *Célestine* (premier acte) ; la critique moderne (Alberto Lista, *Lecciones*) l'a rejeté. D'autres avancent, sans preuves, que les *coplas* sont de Fernan del Pulgar.

Ce dialogue entre le paysan Mingo Revulgo (nom qui peut se traduire par Dominique Populaire, analogue à notre Jacques Bonhomme, désignant le Peuple) et Gil Arribato (l'Arrivé), type où l'auteur veut peindre le courtisan — vif d'allure, riche de couleur — est un document précieux pour l'époque.

Gil apostrophe Mingo, profondément absorbé : « A Mingo Revulgo, Mingo ! crie-t-il. A Mingo Revulgo, hao ! » Pourquoi ce sayon bleu et ce pourpoint rouge, et ce noir froncement de sourcils ? Ne pense-t-il plus à se vêtir en dimanche ? Mais Mingo est sombre : le maître est un mauvais berger, qui néglige son troupeau pour courir à ses plaisirs et contenter ses envies. Plus d'espérance de salut ! Les quatre chiennes qui gardaient le bétail (ce ne sont rien moins que les quatre Vertus Cardinales), maigres, épuisées, vont mourir de faim... Sous l'allégorie les Magnats sont représentés comme des loups aux yeux enflammés, la gueule pleine de sang. Arribato répond que tout n'est pas de la faute du maître, et que Revulgo a bien à se reprocher, lui aussi... de manquer de courage ! Il a arraché de son cœur la Foi, l'Espérance et la Charité : qu'il s'attende à la peste, à la guerre et à la famine ! — Trois curieux personnages symbolisent trois religions : Tartamudo (Moïse), Cristoval Mexia (Christ le Messie) et le Meco Moro (Mahomet).

A ses deux œuvres plus ou moins apocryphes, dont une, au moins, le *Mingo*, n'a qu'un rapport éloigné avec le théâtre, Rodrigo de Cota en joint une autre, seule authentique, le *Dialogue de l'Amour et d'un Vieux* (1470), petit chef-d'œuvre scénique, vrai précurseur des *Églogues* de La Encina.

Le *Mingo Revulgo*, la *Célestine* et les *Églogues* forment le premier degré du théâtre primitif espagnol. Ils représentent le cru populaire, que quelques poëtes cultiveront exclusivement, mais que la plupart mêleront, dans la comédie, aux autres éléments lentement combinés et qu'ils auront demandés à des provenances plus lointaines.

## SOURCES ANTÉRIEURES

Ce n'est pas qu'avant ce triple monument, clôture imposante du xv<sup></sup>e siècle, des essais n'aient pas été tentés dans les diverses Espagnes, non fondues encore en une ; ébauches d'œuvres dramatiques dans une ébauche de nation.

Ces pièces *palatianes*, dont nous parlent les annalistes du xiv[e] siècle, farces douteuses, moralités vagues, allégories, qui vagirent et moururent — en des salles princières ou royales — et ces embryons d'*autos*, qui ne sont pas nés, restés dans les limbes d'avant la vie du Théâtre, nous font rétrograder assez loin dans l'histoire Péninsulaire. Même, en y regardant de très près, on pourrait démêler, antérieurement encore, dans certaines œuvres des intentions dramatiques, et, remontant toujours, on serait surpris de constater que le théâtre ne fut jamais absent de cette contrée, qu'il s'y maintint à l'état latent, sans lacune, et que ses véritables origines se confondent avec celles de la monarchie hispanique. Pour relever les premières traces des *jeux scéniques*, il faut reculer jusqu'aux rois Wisigoths et presque à la dynastie Suève.

En restituant, un Jeudi Saint, *San Gil de Portugal* — occasion de la présente Étude — l'Odéon s'adressait à un public intelligent et artiste, qui ne se laisserait point déconcerter par les naïvetés et les étrangetés, par les extrêmes différences de notre époque avec un siècle croyant, par la dissemblance des idées et des races. Mais eût-il trouvé des spectateurs capables d'accepter la pièce qui se jouait en Espagne ce même jour, Jeudi Saint, au v[e] siècle, et qui était le *Lavement des Pieds*, mis en action ?

Sur la côte Est, les représentations païennes s'étaient perpétuées. Au sujet de l'une d'elles, nous voyons, dans l'historien Mariana (livre VI, chap. III), le roi Sisebuth, au VII^e^ siècle, déposer un évêque de Barcelone, Eusèbe : son métropolitain, l'évêque de Tarragone, s'était plaint, alléguant ces mythologies malsonnantes pour un auditoire chrétien.

Peut-être l'Église regardait-elle ces spectacles comme une concurrence et entendait-elle s'en réserver l'action et la pompe. Mais n'y faut-il pas voir, avant tout, un instinct tenace qui repoussait du sol de l'Espagne toute racine étrangère, afin d'y laisser le théâtre indigène s'y épanouir librement?

On croit généralement que sous le galop des cavaliers barbares tout vestige dramatique, dans l'Europe occidentale, s'effaça. L'on cite presque comme une anomalie l'existence, au X^e^ siècle, dans le monastère de Gaudescheim, au fin fond de la vieille Saxe, de drames brefs, très osés et très purs, composés par une jeune religieuse, Rose-Blanche (en bas allemand, Hroswitha) ; l'on s'émerveille de ces représentations devant l'évêque et les seigneurs, les nobles dames et même les vilains accourus de la ville voisine, Brunshasen, alors que, *toutes lettres éteintes*, l'Europe semblait dormir dans un long sommeil. Phénomène littéraire, explique-t-on, météore dans une nuit profonde.

La vérité est que les spectacles romains persistèrent un peu partout. On se convaincra de leur continuité par l'intéressante suite de faits qu'a recueillis l'érudit Charles Magnin.

Au IV^e^ siècle, le concile de Carthage blâme les préjugés contre les acteurs, ne veut pas qu'on les regarde comme infâmes ; Ausone écrit à un de ses amis, lui parlant des pièces de théâtre qu'il compose. En 417, le

concile d'Afrique ne veut pas qu'on joue le dimanche. Un siècle après, Cassiodore est renommé par son extrême perfection dans la pantomime ; Athalaric écrit au Sénat de Rome qu'il a été obligé à de grandes dépenses pour payer des acteurs populaires. En 536, Pierre, hérétique, épris de l'actrice Stéphana, la met dans un couvent, pour la voir plus à l'aise : le concile de Constantinople l'en accuse. Il est interdit aux évêques par le concile de Rome (680) de faire représenter des pièces, et par celui de Constantinople (même année) d'y jouer eux-mêmes. Alcuin défend à Engelbert d'aller au théâtre. Au IXe siècle, anathème contre les jongleurs, acteurs, actrices et histrions, leur art déclaré dangereux. Au Xe, Hroswitha ; au XIIe, le *Ludus Paschalis ;* au XIIIe, par toute l'Europe, les Moralités, Légendes, Jeux, etc.

Les Arabes, en écartant le drame, resté pur entre les mains espagnoles, séparent, pour quatre cents ans, la Péninsule de l'Antiquité. D'où la saveur vierge de ses essais dramatiques : pas de contact avec le passé. Au XIIIe siècle, sous le patronage religieux, les représentations théâtrales ont pris, sur les parvis et dans les enceintes sacrées, une extension et une licence telles que, le Code d'Alphonse X, en 1260, les interdit au clergé :

Ca la eglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarmisos en ella.

Mais, exclues de l'église, elles s'affirment au dehors avec une tout autre force. En 1264, le pape Urbain IV institua la fête du *Corpus*. Déjà, depuis deux siècles, on jouait, aux dates liturgiques, la *Crèche de Bethléem*, l'*Adoration des Rois Mages*, balbutiements des premiers *autos*, quand le Saint-Père vint à décréter que, le jeudi après l'octave de la Pentecôte, on célébrerait la fête du Saint-Sacrement. La splendeur des pro-

cessions qui allaient suivre devait propager les *autos* perfectionnés dans toutes les Espagnes chrétiennes.

Sous le règne d'Alphonse X, la Fête-Dieu fut donc établie, et le roi permit que la *Nativité*, l'*Épiphanie* et la *Passion* parussent sur la scène. Toutefois, il semble y avoir eu près d'un demi-siècle d'efforts timides ; du moins, les *autos* demeurent encore imparfaits et rares jusqu'au commencement du XIV[e] siècle. Ce n'est qu'en 1314 que les *Annales de Girone et de Barcelone* relatent l'organisation des processions du *Corpus*, avec représentations publiques.

Le même règne d'Alphonse X (le Sage) nous laisse apercevoir des indices de théâtre profane. La supplique adressée à ce roi, en 1275, par le troubadour provençal Giraud Riquier fait connaître qu'il y avait alors des *bufones* ou *truhanes* (bouffons, truands), qui dansaient et chantaient dans la rue, et des *juglares* (jongleurs), qui jouaient dans les maisons des riches. Les « juglaresses » ne peuvent être *barraganes*, sorte de concubines autorisées (les seigneurs et les prêtres avaient le droit d'avoir une barragane).

Un personnage qui a laissé quelque trace dans cette histoire dramatique reculée, Juan Ruiz, archiprêtre de Hita (auteur d'une comédie burlesque en cinq actes, « pour changer un peu des *autos*, » les *Noces de Don Melon du Verger avec la fille du Prunier de Damas et de Doña Branche*, 1345, ainsi que du poëme *Guerre de Don Carnaval et de Doña Carême*), cite aussi les *juglares* et *juglaresses :* il a fait, dit-il, des « *cantares* », de ceux que disent « les aveugles et les écoliers qui courent la nuit », et il en a rimé « pour d'autres, qui vont de porte en porte ; toutes œuvres badines et moqueuses. »

Vers ce temps, des efforts sont hasardés du côté de

cette source étrangère, dont l'on tentera vainement l'adduction. Pedro Gonzalès de Mendoza, sous Pierre le Cruel, écrit en 1350 des comédies imitées de Plaute et de Térence, agrémentées de refrains *serranos* et *villancicos*. Mais un document de premier ordre laisse bien loin ces tâtonnements.

En 1356 paraît la *Danse générale des Morts*, attribuée à Rabbi don Santob, de Carrion. Par son importance et son caractère, elle devrait fixer la date de la naissance du Drame espagnol. Rien de plus original ni de plus dramatique. L'influence s'en ressentit longtemps, l'on peut dire toujours. Nous allons la retrouver littérairement et scéniquement, bien que sous une forme réduite, tout de suite après La Encina. Cette poésie de la Mort emplira de vie des drames puissants : car « vivre en vue de cette fin-là, c'est vivre plus que les autres, ceux qui l'oublient et meurent tout le temps qu'ils vivent », déclare Moreto, dans *San Gil*.

Le manuscrit authentique de la *Danse générale* a été conservé : on le garde à la Bibliothèque de l'Escurial. Ce vénérable poëme, générateur d'œuvres dramatiques, n'est pas une pièce, mais une succession de *coplas*, où la Mort, sourde aux prières et aux injonctions hautaines des papes, rois, cardinaux, seigneurs, corps d'états, persuadés qu'elle n'oserait les faire entrer dans la « Danse », ne répond qu'en les y poussant l'un après l'autre, avec un sarcasme.

Inspiration de cette sombre poésie que le Moyen Age nous a léguée sous plusieurs formes plastiques, il évoque la fresque dite d'Orcagna, au Campo-Santo de Pise ; la Danse Macabre d'Holbein, à Bâle ; celle de Mylinger, sur les travées du pont de la Reuss, à Lucerne... Mais combien son action fut plus féconde en Espagne !

De même que les pièces d'église et de processions,

les palatianes comportent le mariage du profane et du sacré. Suivant que l'un ou l'autre caractère domine, ce sont des comédies *humaines* ou *divines*.

Deux ou trois comédies « humaines », seulement, sont célèbres dans la première moitié du xv$^{e}$ siècle (avant Cota, Fernando de Rojas et La Encina).

Il y a d'abord la comédie allégorique d'Enrique d'Aragon, marquis de Villena, chef de la maison de Santillane. Nous n'en connaissons l'existence que par une allusion de l'historien Zurita. Le marquis de Villena, dont les œuvres hardies furent brûlées, florissait sous Juan II et mourut en 1434. Sa pièce, représentée à la cour de Saragosse, en 1414, pour le couronnement de Fernand, roi d'Aragon, est une moralité où figurent la Justice, la Vérité, la Paix et la Clémence. C'est la première dont il ait été jamais parlé.

De la même famille que Villena sortit l'auteur de la seconde, le marquis de Santillane, 1398-1458. Il mit à la scène un sujet contemporain, le combat de Ponza, livré en 1435. La *Comediete de Ponza* ne fut ni jouée ni imprimée. Le manuscrit, longtemps perdu, a été retrouvé de notre temps par Martinez de la Rosa, et il existe à Paris, à la Bibliothèque Nationale. C'est une œuvre érudite, qui se rapproche de la forme scénique.

Enfin, avec Villena et Santillane, il faut mentionner, pour être complet, la comédie d'un anonyme, jouée devant le comte de Ureña, en 1469, attribuée par le fameux critique Blas Nasarre à Juan de la Encina (bien empêché, vu qu'il était au berceau), et qui ne précède que d'un an le *Dialogue de l'Amour et d'un Vieux* de Rodrigo de Cota.

Mais c'est sur les *autos* que se porte l'intérêt de l'époque. Ils sont de deux sortes principales : *sacramentels* (c'est-à-dire du « Corpus » ou du saint Sacre-

ment) et *naticiaux*. L'*auto sacramental* se donnait à la Fête-Dieu, et l'*auto naticial* (de la Nativité) aux cérémonies de Noël.

Ils étaient précédés des *loas* (prologues ou piécettes), et entre la loa et l'auto on insérait parfois des intermèdes ou *entremets* (*entremeses*).

Les processions que nous voyons encore à Séville, celles de l'église d'Ara-Cœli à Rome et de Caltanisetta en Sicile, ne sauraient donner une idée des fêtes du Corpus au temps de leur splendeur. On ne pourrait comparer, non plus, aux représentations des actes sacramentels celles, si curieuses pourtant, des drames sacrés d'Oberammergau. L'*auto*, très espagnol, fut tout spécial, ne ressemble à rien.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, ce ne sont encore que des spectacles rudimentaires. Un château roulant s'avançait, flanqué de quatre tours sur les angles, avec une cinquième plus haute dans le milieu. Il portait Dieu le père « en gants », les prophètes « en cheveux de crin » et sept anges. Drames simples, aux moyens limités.

Le siècle suivant, on étrangla Aman, on décolla Jean-Baptiste, le Ciel s'ouvrit pour recevoir la Vierge. Grand progrès de la mise en scène et de la machinerie!

La Vérité était en blanc, la Justice en bleu, le Désir en vert, la Miséricorde et le Verbe divin en rouge. La Tarasque sifflait, hurlait sous sa carapace léviathanique ; les *Gigantones*, géants noirs, précédaient le prêtre, avec l'hostie, sous le dais. Et le roi allait à pied, un cierge à la main.

La magnificence de la procession s'augmente au XV<sup>e</sup> siècle, sans que les autos et loas soient dignes de survivre. On parle d'un *auto naticial* joué en 1487, à Saragosse ; mais avant La Encina, l'histoire de l'Art les rejette tous : ils compteront seulement après, au

temps des poëtes qui suivent. Aucune de ces pièces n'a mérité d'être mentionnée jusqu'au *San Martinho* de Gil Vicente.

## GIL VICENTE ; NAHARRO ; RUEDA

En même temps que le théâtre espagnol, Juan de la Encina fondait le théâtre portugais. Les affinités entre le Portugal et l'Espagne sont nombreuses ; les deux scènes, souvent, semblent parallèles. C'est un Portugais, Gil Vicente, qui fut le plus célèbre parmi les successeurs immédiats du poëte de Salamanque.

Il composa 42 pièces et écrivit dans les deux langues. Très supérieur à l'auteur des *Églogues*, il fit faire un grand pas à l'art dramatique, tandis que les disciples castillans de La Encina — Pedro de Véga, Juan de Torrès — restaient stationnaires.

Né dans la seconde moitié du xv[e] siècle, Gil Vicente vécut d'abord à la cour de Manuel le Grand. La princesse Béatriz était Espagnole ; c'est pour lui faire plaisir qu'il donna plusieurs pièces dans son idiome ; au reste, beaucoup de ces poëmes sont rimés à la fois en portugais et en castillan.

Sa fille, Paula, actrice très belle et très vertueuse, adorée de tout Lisbonne, l'aidait dans la composition de ses drames ; son fils, Luiz, était poëte. Sous Juan III, Gil Vicente obtint plus de faveur encore, et sa réputation fut telle qu'Érasme apprit le portugais uniquement pour lire ses œuvres.

Gil Vicente est, littérairement, le vrai créateur des *autos*. *San Martinho* (saint Martin), le premier en date, 1502, consacra le genre. Il est en castillan, ainsi que le second (année suivante), *la Sibylle Cassandre*. Celui-ci est *naticial :* il nous présente Salomon avec ses

trois oncles, qui sont Moïse, Abraham, Isaïe; Cassandre y nourrit l'espoir d'être la mère du Sauveur : la toile se relève sur la Crèche. Il fut joué le jour de Noël 1503, sous le roi Manuel, devant la reine-mère.

La *Barque d'Enfer* fait songer à Orcagna. C'est un rappel du funèbre poëme de Rabbi don Santob. Le Pape, l'Empereur, tous les puissants de la terre sont emportés malgré eux sur les flots, et la Mort est au gouvernail.

Les bergers de l'*Auto pastoril* ont pour interlocuteurs Luc et Mathieu. Dans une bucolique sacrée, encore, *Mofina Mendez*, « labradora, » paysanne malicieuse et bon enfant, divertit les pâtres qui s'en vont adorer Jésus. Les *Quatre Temps* prouvent que l'auteur connaissait nos Mystères, car il appelle Lucifer « prince des Diables et procureur des Enfers », *en français*, tandis que cette mention est faite en portugais dans d'autres autos.

De ces compositions il subsiste une vingtaine. Plus 12 farces, quelques piécettes (loas, etc.) et 4 comédies.

La *Rubena* est la principale. Mi-portugaise, mi-espagnole; 1521. On y voit, au début, une femme prise des douleurs de l'enfantement; une sorcière invoque le Démon, qui préside à la naissance d'une fille : l'enfant vient en scène, d'abord puérile, puis fillette, puis, grandissant toujours, amoureuse, et enfin princesse.

Les trois autres *comedias* sont le *Veuf*, *Don Duardos* (Édouard), et *Inès Perreira*. *Don Duardos* est déjà un véritable drame chevaleresque.

Gil Vicente mourut en 1536, deux ans à peine après La Encina.

Sous l'impulsion de ces deux maîtres, la production dramatique se multiplie, le théâtre jette tout de suite

un vif éclat. Quelques critiques parlent d'un auteur qui aurait contribué avec eux à ce mouvement remarquable : Lucas Fernandez, « le troisième fondateur du théâtre espagnol, » écrit l'un des plus érudits. Ce poëte doit être perdu : il m'a été impossible d'en découvrir la moindre trace.

Mais nous avons les autos d'Altamira, d'Esteban Martinez, de Juan Pastor, d'Izquièrdo Zebrero et de Juan de Pedraza, contemporains ou successeurs de l'auteur de *San Martinho.*

L'*Apparition de Jésus à Emaüs* d'Altamira est de 1523, et Zebrero fit jouer un auto en 1532, alors que La Encina et Gil Vicente vivaient encore.

Mais déjà un homme avait paru, d'un génie fruste, réunissant toutefois dans ses mains les mille fils de la forte trame que Lope de Véga trouvera prête pour y broder ses grandioses conceptions. Torrès Naharro, dramatiste véritable, avait publié dès 1517 la *Propaladia*, recueil de ses œuvres lyriques et dramatiques, et le théâtre espagnol en eût été immédiatement transformé si l'auteur, vivant à l'étranger, où parurent ses pièces, frappées, d'ailleurs, par la censure religieuse, ne fût resté ignoré pendant un demi-siècle.

Bartolomé de Torrès Naharro naquit à La Torre, près de Badajoz, vers 1480. Emmené, captif, dans sa jeunesse, à Alger, il réussit à se racheter des prisons et à passer à Rome : il s'y fixa. Prêtre, au service d'un général du Pape, Fabricio Colonna, c'est là qu'il composa la majeure partie de ses œuvres, poëmes et drames, qu'il rassembla sous ce titre bizarre, la *Propaladia.*

C'était peu après l'apparition de la tragédie en Italie, la *Sofonisba* du Trissin étant de 1515. Léon X était féru du théâtre. Il autorisa le livre de Torrès Naharro, qui

avait pris soin de le dédier à Fernand d'Avalos, marquis de Pescara, gendre de son protecteur Fabricio Colonna. Malgré ces hauts appuis, dès qu'elle commença à se répandre, la *Propaladia* fut interdite, et l'auteur obligé de fuir à Naples, tant ses poésies offraient d'audace et tant la satire de la cour papale y était violente. D'Avalos et Colonna durent déployer toute leur autorité pour le maintenir dans cette ville : ce fut sans doute à Naples qu'il mourut ; on ignore en quelle année.

Naharro et La Encina, prêtres tous deux, espagnols et auteurs dramatiques, se rencontrèrent vraisemblablement en Italie. Bien que la présence de l'auteur du *Cancionero* ne soit signalée à Rome qu'en 1519, deux ans après la *Propaladia* et l'hégire de Naharro à Naples, les deux poëtes ont dû se connaître. Il y a vingt ans entre les pièces de La Encina et les dernières de Naharro, mais la différence est énorme.

Torrès Naharro est le véritable père du drame espagnol. A la simplicité des *Églogues* il substitua un intérêt, un dialogue réellement dramatiques. Ses 8 comédies ouvrirent la voie, et le public ne laissera plus vivre aucune œuvre de théâtre qui n'appartienne à ce genre devenu national. Il donna des préceptes de son art, et distingua les pièces *historiques* des pièces d'*imagination* (*comedias de noticia y de fantasia*). C'est lui qui établit la division par *journées* (au lieu d'actes) : ses pièces en ont cinq ; mais, un peu plus tard, la coupe de trois sera adoptée. Le mot *journée* ne signifie pas vingt-quatre heures, mais *étape d'une action*. Souvent une comédie entière de Torrès Naharro, par exemple son chef-d'œuvre, *Himeneo* (1530), n'a que 24 heures, et les quatre premiers actes se passent dans le même lieu. Ce n'est pas, observe La Beaumelle, pour imiter

les Anciens, mais parce qu'étant au début du théâtre il se trouve dans les mêmes conditions qu'eux.

Il inventa le *gracioso*, ce type inséparable du drame espagnol : on le rencontre dans deux de ses comédies, la *Serafina* et *Himeneo*. Cette dernière (*Comedia Himenea*), supérieure à la plupart des autres — la *Jacinta*, la *Trofea*, l'*Aquilina*, la *Calamita*, la *Soldatesque* — présente déjà des types, une aisance, une vie remarquables : tel, le Marquis, frère de Phébé (Himénée, surpris par lui dans la maison, s'enfuit, puis revient pour défendre Phébé contre le Marquis, et l'épouser : l'action n'est pas autrement compliquée).

La *Tinaleria* (« Salle à manger des Domestiques ») nous introduit dans la maison d'un cardinal. L'auteur en peint l'intérieur négligé, dissolu, avec les couleurs les plus vives. Tout est à l'abandon ; un pillage. Quantité de gens vont et viennent ; à la troisième journée, ils mangent tout le temps ; à la cinquième, ils dînent et s'enivrent. Ils sont vingt-deux personnages, tous gloutons, ivrognes, blasphémants. L'un parle latin, l'autre français, un troisième italien, un valencien, un portugais, les autres castillan. Le moyen que l'Inquisition, peu tendre au théâtre à ce moment, laissât passer ces abominations !

Les critiques madrilènes qui exhumèrent, de nos jours, l'œuvre longtemps perdue de Torrès Naharro, se montrèrent presque aussi effarouchés que le tribunal du Saint-Office. Moratin ne voulut pas admettre la *Calamita* dans ses *Origines du Théâtre*, à cause des scènes « lubriques » entre Divina, servante de Calamita, et un étudiant déguisé en femme ; et aussi, de « l'inconcevable brutalité » d'Euticio, père de Floribundo, ordonnant à ses valets de tuer son fils si on le voit entrer chez son aimée, Calamita. « Les corrections paternelles

n'arrivent jamais à ce point, » affirme le critique. Dans ses fameuses *Leçons de Littérature*, Alberto Lista n'est guère plus tolérant que Moratin.

Torrès Naharro essaya de faire pénétrer ses pièces dans son pays : la *Propaladia* fut éditée à nouveau, en 1520, à Séville. Mais elle fut lacérée, poursuivie. L'Inquisition, qui avait lamentablement mutilé la seconde édition des œuvres de Gil Vicente, s'acharna contre le théâtre de Naharro. Et voilà pourquoi, pendant cinquante ans, le précurseur de Lope de Véga n'eut en Espagne aucune influence.

Cependant, après lui, deux dramatistes semblent avoir recueilli, pour la continuer, le peu de son œuvre qui passa à travers les ciseaux sacrés de cette Censure. Diaz Tanco, qui commença à écrire dès 1520, et Cristoval de Castillejo, dont la *Constance* date déjà de 1522, sont très loués par les critiques anciens ; mais leurs pièces se sont toutes perdues. Ils firent époque entre Torrès Naharro et Lope de Rueda. La *Constanza* de Castillejo existait encore, à ce qu'assure Moratin, à la bibliothèque de l'Escurial, au commencement de notre siècle : elle a disparu.

Castillejo, 1494-1576, secrétaire de l'empereur Ferdinand, frère de Charles-Quint, vécut hors de l'Espagne, comme Naharro. Il attaqua vigoureusement les « pétrarquistes », appelant ainsi les innovateurs (Boscan et son école) qui essayaient déjà d'importer d'Italie les règles classiques. Vers la fin de sa vie, il se fit chartreux. Ce fut un poëte distingué, mais fort lascif. Il maniait la langue mieux que Naharro, et ses vers étaient supérieurs à ceux de ce maître. Ses œuvres non dramatiques, qu'on a sauvées, font regretter la perte de son théâtre.

Quelques autres tentatives sont risquées dans la

comédie. L'an 1531, Jaime de Huete fait jouer la *Tesorina*, puis la *Vidriana ;* Agustin Ortiz, la *Radiana*, et Francisco de las Navas, 1535, la *Tidea*, interdite par l'Inquisition. Mais, en général, l'éteignoir mis sur l'œuvre de Naharro, et la plupart des auteurs ne sachant rien de lui, on continue simplement La Encina et Gil Vicente. Juan de Paris écrit des *Églogues*, 1536, et les autos se multiplient. C'est le moment où Altamira donne sa *Cène d'Émaüs*, Esteban Martinez *Saint Jean*, et Zebrero le *Miracle de la Vierge du Rosaire*, puis *le Paradis et l'Enfer*, 1539. En même temps, Andrès Prado composait ses *Farces*, imitées par de nombreux poëtes dont on n'a pas conservé les noms.

L'Inquisition défendit plusieurs comédies et autos de ces anonymes, entre autres la *Joséphine*, et toutes les suites et rénovations de la *Célestine*, alors ressuscitée sous diverses formes dans une foule de pièces.

L'œuvre originale — de Cota et Fernando de Rojas — interdite en Espagne, autorisée en Italie (où le traducteur, Alphonse Ordoñez, était un familier du pape Jules II), avait alors une fortune retentissante. Les éditions se succèdent sans nombre pendant tout le XVIe siècle et la première moitié du XVIIe, à Venise, à Anvers et dans toutes les imprimeries d'Espagne, de Burgos à Séville. Je compte huit traductions françaises, plusieurs italiennes, une allemande et une anglaise.

Feliciano de Silva commence la série des imitations, avec la *Seconde Célestine ;* Gaspar Gomez donne une *Troisième partie*, et une quatrième paraît à Madrid, 1542, sous le titre *Tragi-Comédie de Lysandre et de Rosélia*. Un peu plus tard, d'autres suivirent, presque toutes extrêmement licencieuses, de Mendoza, Salazar, Cepeda, Villégas, qui fit du premier acte (de

Cota) une églogue à deux voix, Juan Sedaño, Rodriguez Lobo, portugais, avec qui elle devient l'*Euphrosine*, signée du pseudonyme Jean-Espère-en-Dieu. Les *Célestines* défilent ainsi, plus ou moins déguisées, jusqu'à la fin du siècle, objet des rigueurs du tribunal ecclésiastique. Un moment, le théâtre espagnol est presque rempli par elles ; très mal avec l'Inquisition, il tombe dans une telle défaveur qu'en 1548, au mariage de l'infante Marie et du grand-duc Maximilien, on représente à Valladolid, devant la Cour... une pièce de l'Arioste.

Vers ce temps-là, une compagnie de comédiens parcourait l'Espagne, de Cadix à Oviédo, jouant des scènes appelées *pasos*, généralement très courtes, d'une saveur particulière, et qui offrent quelque analogie avec les premières farces de Molière. Ils établissaient leur théâtre non dans les châteaux et les palais, ou dans les cours, granges et enceintes fermées, mais en plein air, sur les places publiques. Leur chef s'appelait Lope de Rueda : partout le succès de ces nouveaux venus fut énorme.

Né vers 1510, à Séville, où il exerçait la profession de batteur d'or, Lope de Rueda s'était senti, de bonne heure, possédé du théâtre. Il se fit acteur et auteur. Son tempérament ne le portait pas vers les drames de Naharro, qu'il ne connut que plus tard : il reprit la tradition de La Encina, mais avec un progrès immense. Puis il étudia la *Célestine* et, en dernier lieu, quand il put la lire, la *Propaladia*. D'où trois espèces d'œuvres : d'abord les *Colloques* (tel, celui de *Camilla et de Tymbria*), qui rappellent les *Églogues*, très perfectionnées ; ensuite, les *pas* (« pasos »), brèves scènes en prose, entre pages, rufians, malandrins, dont il excellait à

rendre le personnage (les *Olives*, *Payer et ne pas payer*, l'*Invité*, *Cocu et Content*, le *Masque*, le *Rufian couard*, les *Trompés*, *Gage d'amour* sont les meilleurs : c'est le fond et l'originalité principale de son théâtre) ; et, après, des *comédies* véritables (surtout l'*Eufémia* et la *Médora*). Il inaugura encore le théâtre « de magie et de machines », dont son *Arméline* est le premier modèle.

Toutes ces pièces, prose ou vers, d'une gaîté mordante, intarissables de verve, retracent des caractères, flagellent des vices. Elles marquent une étape importante dans la marche ascendante de l'art dramatique espagnol.

Lope de Rueda éclipsa bientôt ses contemporains. Son double talent d'écrivain et d'acteur comique excita par toute l'Espagne un enthousiasme extraordinaire. Les seigneurs de Philippe II venaient oublier, à ses pièces, la sombre gravité de la cour. A une représentation devant la nouvelle cathédrale de Ségovie, deux jeunes gens, plus tard très illustres, émerveillés par le jeu de l'artiste, durent leur liaison peut-être à cette commune admiration. L'un, âgé de vingt ans, portait ce nom, Cervantès, le plus grand de l'Espagne littéraire, hors la scène ; l'autre, étudiant de dix-huit ans, était Antonio Pérez, le futur ministre, dont le séjour en France, sous Henri IV, eut tant d'influence sur les lettres et y détermina le goût espagnol.

Lope de Rueda, de 1544 à 1567, année de sa mort, à Cordoue, incarne le théâtre : sa longue déambulation par le royaume ne fut qu'une suite ininterrompue de triomphes. Sa gloire fut telle qu'on dit plus tard de Lope de Véga et de lui : « Les deux Lope ».

Encore, ses *pasos*, *farzas*, *entremeses*, esquisses de ce qu'il aurait pu donner, périrent avec lui, ou furent relégués au fond des bibliothèques. Dans cette période

d'incubation du théâtre, il n'en reste pas moins le plus brillant. Cervantès ne voit que lui. « L'autre Lope » écrit :

« Les comédies ne remontent pas plus haut que Lope de Rueda, que beaucoup de ceux qui vivent encore entendirent. » Lope de Véga (*Prologue à la treizième partie de ses Comédies*).

Un critique moderne :

« Depuis, notre scène fleurit vraiment et prit chaque jour de nouvelles forces, s'acheminant rapidement vers la perfection. »

Un autre (Mesonero Romanos) déclare qu'antérieurement à « cet excellent acteur, cet ingénieux poëte, » il n'y a que des essais sans importance.

Beaucoup l'appellent le *père de la scène espagnole*, sans tenir aucun compte de ceux qui l'ont précédé. On les avait oubliés. On lui attribua : *jornadas* (journées), *introïto*, *loas*, et l'invention... de tout ce que Naharro avait conçu longtemps avant lui.

Quand il mourut, le chapitre de la cathédrale de Cordoue le fit enterrer en grande pompe dans la nef principale, entre les deux chœurs, témoignant, par cet honneur sans égal, toute l'admiration qu'il inspirait.

Plus d'un siècle après, « à une époque et chez un peuple, observe Gil Zarate, qui se disaient d'une civilisation supérieure, » un autre acteur et auteur dramatique expirait, gloire comme lui de son pays, et l'Eglise refusait à Molière une sépulture chrétienne.

## ENTRE LES DEUX LOPE

Entre les deux Lope, la formation du théâtre s'active.

Aux continuateurs de la *Célestine*, des *Églogues* et des *autos* (c'est dans les autos qu'on trouve le plus

d'originalité) s'ajoutent l'école de Naharro, enfin répandu, et celle de Rueda, productrice de *pas* et d'*entremets*. Et contre tous ces « nationaux » réunis, les partisans de l'antique vont essayer de donner l'assaut par des imitations grecques et latines.

Juan de Timoneda, ami, éditeur et disciple de Lope de Rueda, résume, au début, toutes ces tendances. Bon prosateur, poëte médiocre, il composa des vers lyriques, des pièces de théâtre dans tous les genres, divers ouvrages ; compilateur, *refundidor* (auteur de *refontes*), il mit au jour des écrivains oubliés, ou que nous ne connaissons que par lui, Lope de Rueda en première ligne.

C'était un libraire de Valence : on ignore tout de sa vie, même la date de sa naissance et celle de sa mort. On suppose qu'il naquit après 1510, et l'on croit qu'il mourut très vieux, vers 1597. Ses pièces se recommandent par la facilité, la rapidité dans le dialogue : plus régulier de composition que Rueda, il a moins que lui de force comique. Pour d'autres œuvres non théâtrales, il avait pris le nom anagrammatique de Juan Diamonte. Il publia la collection de ses œuvres (de ses premières, sans doute) à Valence, en 1559, sous le titre de *Turiana*, à cause de la Turia, la rivière qui traverse la ville.

C'était le moment où Jodelle, en France, inaugurait avec *Cléopâtre* (1552) et *Didon* le genre néo-latin, dit « classique ». Les Espagnols — Gonzalès de Mendoza en avait donné l'exemple dès le XIV<sup>e</sup> siècle — se mettent à traduire et à imiter Plaute et Térence. Le *Soldat Fanfaron* de Plaute (*matamore* romain) parut, translaté en vers castillans, à Anvers, 1555 : Timoneda, pour lui fournir un pendant, adapta les *Ménechmes*. A la mode de Naharro, il écrivit *Amélia*, en vers, et,

d'après Rueda, *Cornélie*, en prose. De même, plusieurs piécettes, dont le « paso » *: les Deux Aveugles et le Garçon* est la plus célèbre. Mais surtout, à la façon de Gil Vicente, il composa des autos : la *Brebis perdue* est restée très populaire ; ce fut l'un des autos sacramentels les plus joués. Les *Fiançailles du Christ*, la *Fontaine des Sept Sacrements*, l'*Auto de la Foi*, le *Sacrement de la Source Saint-Jean* font bonne figure parmi les « pièces eucharistiques » de la *première époque*, c'est-à-dire celles qu'il nous a révélées, et qui furent écrites depuis Gil Vicente jusqu'à lui.

Lope de Véga, Tirso et Valdivielso seront à la tête de la *deuxième époque*, qui comprend Mira de Mescua, Godinez, Montalvan, Guevara, Rojas, Lope Liaño et quelques autres. Caldéron, sans rival, remplira la *troisième époque* pendant plus de trente ans ; il n'y aura près de lui que Moreto, et, postérieurement, Bancès Candamo et Zamora, entre les mains de qui les autos sacramentels expireront, au XVIII<sup></sup>e siècle.

« Destinés à naître et à mourir entre nos frontières, sans souci de la postérité, soupire Eduardo Gonzalez Pedroso (*Introduction aux Autos sacramentales*), ce ne sont plus que des souvenirs poétiques, des morceaux encore palpitants du cœur de cette ancienne société espagnole, si distincte entre toutes par sa littérature et ses mœurs, par sa vie religieuse et politique, et qui va de Charles-Quint à Charles II, depuis Juan de la Encina jusqu'à Zamora et Cañizares. »

Plusieurs des pièces eucharistiques éditées par le libraire de Valence nous sont parvenues sans nom d'auteur. J'ai mentionné plus haut un certain nombre des autres : il faut y joindre l'auto de *Sainte Suzanne*, qu'écrivit Juan de Rodrigo Alonso vers 1551, et la *Nativité* de Suarez de Robles.

Un des poëtes les plus intéressants de la collection est Juan de Pedraza. C'est encore la *Danse de la Mort* (1551) qu'il nous présente, dans une réduction... aimable, si je puis dire. Comme sur les travées du pont couvert de la Reuss, on y voit un Pape plein d'orgueil, un Roi, une belle Dame, qui ne pensaient pas à la Mort, et qu'elle vient prendre, pour les égaler aux gueux. Étaient-ils vivants vraiment? On en douterait, à les voir suivre la Camarde si vite... Il n'y a qu'un laboureur, fort amusant, qui envoie la Visiteuse promener, quoi qu'elle lui dise pour le persuader; semblable à notre Jean Hiroux, le bon travailleur a de la méfiance, et elle a beau faire intervenir la Raison en personne, puis la Colère et le Jugement. Il leur offre ingénûment de son ail et de son morceau de pain, les joue tous et finalement réchappe du redoutable assaut. L'auto se termine par une adoration du *Pain* divin, chair de Jésus, que le Laboureur, auteur du pain terrestre, vient contempler.

Avec Timoneda, les principaux « successeurs » de Lope de Rueda furent Malara, Cisneros, Miranda, Avendaña et Alonso de la Véga.

Les deux premiers ne peuvent être admirés que sur parole : nous n'avons rien d'eux. On sait que Juan de Malara débuta en 1548, fut très applaudi, écrivit des comédies et des pasos, et que Cisneros était « l'étoile » de la troupe de Rueda. Le roi raffolait de lui. Un jour que Cisneros devait jouer au palais, on apprit que le cardinal Espinosa l'avait fait mettre en prison. Philippe II faillit tuer le cardinal. « Par la vie de mon père! cria-t-il, si vous osez empêcher Cisneros de venir ici, vous êtes mort! »

Luis de Miranda, en 1554, donna la *Comédie Pro-*

*dique*, devenue très rare : Moratin, dans ses *Origines*, la considère comme l'une des meilleures du vieux théâtre. Francisco de Avendaña est le premier (vers 1555) qui divisa les comédies en trois journées, forme qu'elles affectèrent généralement depuis, et que Viruès, Artieda et Cervantès, postérieurs à ce poëte, se vantent tous les trois d'avoir fixée.

Un autre acteur de la compagnie de Rueda, Alonso de la Véga, mort à Valence en 1566, composa des comédies et des autos. La *Toloméa* (1560), la *Serafina*, la *Duchesse de la Rose* sont des pièces étendues et importantes ; mais une toute petite, très gracieuse, *Amour Vengé*, a fait davantage pour sa renommée.

Cependant les *Célestines* allaient leur train : on continuait à mettre en vers — castillans ou portugais — la prose de Fernando de Rojas. Quelques auteurs donnent leur propre nom à la pièce. Salvago écrit la *Comedia Salvagia*, et Rodriguez Florian la *Florinea*. Luis Hurtado, de Tolède, en 1547, publie la *Tragédie policienne*. J'achève la liste, en sautant à la *Doleria ou le Songe du Monde*, par Pedro Hurtado de la Vera, 1572, et à d'autres encore plus tardives, l'*Ingénieuse Hélène, fille de Célestine* de Juan de Herrera, et l'*École de Célestine* d'Andrès Parra.

Ces imitations de l'immortelle tragi-comédie, faibles souvent, sont toujours... *pornographiques*. Au reste, les *Célestines* n'avaient pas le monopole du dévergondage, et même les pièces d'*église* n'étaient pas les plus chastes : le Concile de Tolède de 1565 fut obligé de défendre la *Fête des Innocents*, qui devenait une antiphrase, dans la circonstance.

En face de ces différents groupes, l'école érudite fourbissait ses règles, pour tenter d'implanter en Espagne,

comme elle l'avait fait en Italie et en France, le culte de l'Antiquité, dont le triomphe eût été mortel à l'originalité espagnole. D'un autre côté, grâce à l'influence de Naharro, le goût s'affirmait des pièces tirées de l'histoire nationale. C'est entre les tenants du drame et les champions de la tragédie et de la comédie romaine que la lutte va se circonscrire.

Comme pour la rendre plus mémorable, des scènes permanentes s'ouvrent à Madrid, tout récemment (1560) promu capitale. En 1565, la Confrérie de la Passion est investie du privilège de louer des salles aux acteurs; peu après, une confrérie rivale, « Notre-Dame-de-la-Solitude, » le lui dispute, et quelques années plus tard s'élèvent les deux théâtres si célèbres *de la Cruz* et *del Principe* (de la Croix et du Prince), le premier en 1579, le second en 1582.

Quant aux troupes nomades, elles continuent à courir les provinces, jouant, suivant leur importance, dans les bourgades et les villes, ou les chefs-lieux.

La composition de ces tournées dramatiques recevait alors des appellations bizarres qu'Agustin de Rojas nous a conservées, avec de curieux détails, dans le *Voyage Amusant*, déjà cité. Jusqu'au « *cambaleo* », elles ne s'élevaient pas au-dessus des villages. Qu'est-ce que le *cambaleo ?* « C'est, dit Rojas, une femme qui chante et cinq hommes qui pleurent : ils emportent une comédie, deux autos, trois ou quatre *entremeses*, et un paquet de hardes que porterait une araignée. »

Voici, du reste, avec leur physionomie spéciale, les huit degrés qu'il compte dans la hiérarchie des comédiens ambulants.

Il y avait d'abord le *bululu*. Ce nom désignait de pauvres diables, isolés, voyageant à pied. Ils étaient *un*. L'artiste poussiéreux, en arrivant dans un *lugar* (endroit

habité), se rendait chez le curé et demandait à jouer devant le barbier et le sacristain, n'exigeant que peu de chose pour continuer sa route. Il montait sur un coffre, indiquant conventionnellement les entrées et les sorties ; puis il ramassait dans son chapeau 4 ou 5 cuartos (le cuarto valait 3 liards), ou bien se contentait d'une écuelle de soupe et d'un croûton de pain.

Ensuite venait le *naque*, réunion de deux acteurs, capables de jouer un intermède (entremets, bout d'auto) et deux ou trois prologues. Ils disposaient d'une barbe de laine, d'un tambourin, faisaient payer par place un ochavo (1/2 cuarto), allaient pieds nus, sans souci, et couchaient tout habillés.

La *gangarilla* était l'association de trois à quatre personnes au moins, y compris un bouffon et un jeune garçon pour les rôles de femmes. Ils donnaient *la Brebis perdue*, et recevaient un cuarto par spectateur ou bien des œufs et des sardines.

« Le *cambaleo* comprend une chanteuse et cinq hurleurs. Ils daignent accepter dans les métairies une tranche de pain, un panier de raisins, une soupe aux choux. » Ils jouent dans les villages, pour 6 maravédis, et y restent quatre à six jours. Ils louent un lit pour la dame et se mettent bien avec l'hôtesse, afin d'obtenir pour les « cavaliers » de la paille et des couvertures. L'été ils couchent dans la cuisine, l'hiver dans le grenier. Assis à la même table, ou sur le lit, ils prennent à midi un potage, du vin, usent de serviettes et d'une nappe « qui manque de dix doigts ».

La *garnacha* est au dessus : c'est une société composée de cinq à six hommes, d'une femme pour les premières amoureuses et d'un jeune garçon pour les secondes. Ils sont à la tête de 4 comédies, de 3 autos et d'autant d'intermèdes. Un coffre les accompagne,

qui contient deux robes, un manteau et trois justaucorps. Le coffre chemine sur un âne, la femme en croupe, et les hommes suivent à pied. Ils restent une semaine dans un bourg, se nourrissent bien et couchent à quatre dans un lit. Ils ont des barbes, des perruques, mais tiennent surtout à une tunique à paillettes.

Le degré plus haut était la *boxiganga*. Avec six à sept acteurs et le jeune garçon, elle réunissait deux actrices. Sa provision de pièces ne comportait pas moins de 6 comédies, 4 autos, 5 intermèdes. Deux coffres renfermaient, l'un, l'attirail du théâtre, l'autre, les robes des femmes. Ils voyageaient sur quatre bêtes de somme ; du moins, deux portaient les actrices et le bagage, et les deux autres tous les hommes... pendant le premier quart de lieue : de cette façon, ils pouvaient faire figure, au sortir de la ville. Entre les dix, ils possédaient deux capes, et s'en servaient pour leur entrée, se présentant deux par deux; puis le jeune garçon courait les porter aux autres. Ils jouaient aux flambeaux, soupaient tard et longuement, et se partageaient entre quatre lits. Ils se plaisaient beaucoup à la cuisine, et choisissaient volontiers, pour s'y installer, le manteau de la cheminée. On disait des *boxigangistes* qu'ils étaient changeants comme la lune.

La *farandula* approche d'une troupe complète. Les comédiens (huit à dix acteurs et trois femmes) voyagent sur des mules, parfois montent sur un chariot, où sont leurs deux coffres de costumes. Ils sont les hôtes des petites villes ou des villages les plus populeux. La semaine sainte leur rapporte très bien 200 ducats. Tous ces acteurs, honnêtement vêtus, plume au chapeau, chaîne à la poitrine, frisés, moustache relevée, trouvent partout accueil et succès. Ils dînent à part, ont chacun leur lit.

Enfin, au sommet de l'institution, est la *compagnie.* Les dames sont mises avec recherche, les cavaliers mènent grand train. Le bagage pèse 300 arrobes (l'arrobe vaut 25 livres). Seize personnes jouent, et trente vivent de la troupe. Il y a un caissier, des employés, tout un personnel. Ils voyagent en litière, en carrosse, sur des mules, à cheval ; mais pas en chariot. « Ils disent qu'ils ont l'estomac trop délicat. »

Les anciennes capitales, Tolède, Valence, Séville, qui recevaient ces compagnies, n'ayant point de troupes fixes, possédaient — comme les principaux quartiers de Madrid — à défaut de théâtres, des *corralés.*

C'étaient des salles de spectacle à ciel ouvert, ou plutôt de simples cours, admettant le public des fenêtres, ainsi que celui d'en bas, qui restait debout. L'échafaud (ou la scène) se composait de quatre bancs en carré, supportant des planches mal jointes : une couverture déchirée masquait le fond, et derrière tâchaient de s'accorder les guitares, rarement munies de toutes leurs cordes.

A Madrid, les directeurs traitaient avec l'une des confréries dont j'ai parlé, pour un nombre de représentations, moyennant une petite redevance. Les Confrères de la Passion — qui assistaient les prisonniers, ensevelissaient les suppliciés, provoquaient les conversions et les pénitences — s'étaient fait concéder cette exploitation pour augmenter leurs ressources. Ceux de Notre-Dame-de-la-Solitude hospitalisaient les prêtres en voyage et recueillaient les enfants abandonnés : ils obtinrent le même avantage que les premiers. Mais, à son tour, l'Hôpital général, entretenu aux frais de l'État, réclama une part. Le cardinal Espinosa, président du Conseil de Castille, décida que des comédiens joueraient dans l'intérieur des bâtiments de chaque œuvre, et que les deux Confréries partageraient avec l'Hôpi-

tal, 1583. Les représentations eurent lieu d'abord les dimanches (on faisait des recettes de 40 francs), puis les mardis et jeudis, et enfin les autres jours. Il y eut parfois de longs relâches. Les pièces, au début, devaient être religieuses, ou du moins rigoureusement honnêtes ; mais on finit par admettre toute espèce de sujets.

Les théâtres de la Cruz et du Principe, qui traverseront toute la glorieuse époque, et, rebâtis plus tard à la moderne, se perpétueront jusqu'à notre temps, n'étaient alors guère plus que des *corrales :* cours à gradins et à loges (*aposentos*), avec des balcons et des galeries supérieures. De chaque côté de la scène, des bancs. L'on jouait le jour, quand il faisait beau : car les balcons seuls (*barandillas*) et les places qu'occupaient les femmes, séparées des hommes, étaient protégés par un auvent; mais le *patio* (parterre) en bas, et le paradis, en haut, restaient découverts, et la mince toile qui servait de plafond garantissait du soleil, non de la pluie.

Dans le parterre se tenait debout la foule des *mosqueteros*, coiffés de grands chapeaux et appelés ainsi à cause du bruit qu'ils faisaient. Une vraie mousqueterie à certains moments, en effet; car ils ne se contentaient pas de siffler, de frapper du pied ou du bâton, d'agiter grelots, clochettes et castagnettes, mais ils lançaient sur la scène des projectiles, écorces de pastèque, concombres et jusqu'à des pétards. Ils étaient l'effroi des *farsantes* (acteurs), le souci des auteurs et la joie des femmes, assises dans les *jaulas* (cages), qui étaient l'équivalent de nos baignoires. Au milieu de ce public grouillant et hurlant allaient et venaient les marchands d'eau fraîche parfumée d'anis, les vendeurs de *turron* (nougat) et de *piñones* (graines de pin), de gâteaux au miel, de grenades et de citrons doux.

Tel était l'aspect intérieur des théâtres où vont triom-

pher tant de chefs-d'œuvre. Les salles de la Cruz et du Principe (ancien *Corral de la Pacheca*) ne seront modifiées qu'au XVIIIe siècle, dans des édifices en pierre ; mais on y retrouvera les terribles *Mosqueteros*.

Juges incorruptibles, maîtres absolus des pièces, qui ne les a pas pour soi est sûr de tomber. L'historien dramatique Pellicer raconte qu'un savetier, nommé Nicolas Sanchez, était devenu (en 1656) l'arbitre du parterre. Un auteur vint le trouver, louant sa comédie qu'on allait jouer, et lui offrit, pour la soutenir, 100 réaux. « Si elle est bonne, nous le verrons bien, » répondit le savetier, en refusant l'argent. Ce fut une chute éclatante.

Au moment où va s'ouvrir la lutte des « classiques » et des « nationaux », d'importants progrès se réalisent dans les corrales. Un metteur en scène rénovateur, Navarro de Tolède, remplace par des coffres et malles le sac où les farsantes empilaient leurs habits, tire la musique de derrière la couverture, arrache les barbes à ceux qui n'en ont pas besoin, invente les machines, les nuages, les éclairs, les tonnerres, les défis et les batailles. Bientôt après, Cosme d'Oviédo imagine les affiches.

A cette époque, le Théâtre espagnol courut un grave danger, par la valeur des écrivains qui entreprirent de le faire dévier, pour lui imprimer une direction étrangère.

Boscan, le chef de ce parti, avait, dès 1520, traduit une tragédie d'Euripide. Ses œuvres se sont perdues ; mais après lui se présente à nous ce groupe imposant : Villalobos, Oliva, Abril, Bermudez et les frères Argensola.

Villalobos translata en prose l'*Amphitryon* de Plaute.

Déjà des imitations avaient paru du *Soldat Fanfaron* et des *Ménechmes*. C'est Plaute et Térence qu'on essaie, principalement, de naturaliser en Espagne. En même temps, deux des plus éminents poëtes de l'école érudite demandent à un Portugais, Ferreira, un sujet populaire, qu'il avait traité classiquement.

Antonio Ferreira, né en 1528 à Lisbonne, et mort en 1569, réfractaire à l'influence de Gil Vicente, forme, aux yeux des Portugais, une trinité poétique avec Sa'e de Miranda et Camoëns : tous trois sont considérés dans leur patrie comme les fondateurs de la langue. Sa comédie le *Jaloux* (Cioso) — qu'avaient précédée les *Étrangers* de Sa'e de Miranda — n'eut pas grand retentissement hors des frontières, non plus que le *Bristo*, qu'il composa pour les étudiants de Coïmbre. Mais *Inez de Castro* sera reprise par toutes les littératures.

Contemporaine de Jodelle en France, c'est la première tragédie régulière de la Péninsule. Dans ses formes un peu raides, elle est gracile, émeut et charme. Le poëte suivait à un siècle de distance seulement la *Chronique* de Fernand Lopès (1434), le Froissart portugais, qui relatait, moins d'un siècle après l'histoire véritable, le drame encore vibrant de 1355. C'était donc, malgré le cadre classique, une inspiration nationale, et les érudits ne furent pas seuls à la recueillir. Nous la retrouverons, dans le Cycle de Lope de Véga, devenue le chef-d'œuvre d'un des premiers dramatistes de cette époque, Luis Vélez de Guevara.

Dès son apparition, *Inez* fut traduite en français et en espagnol. Fernan Pérez de Oliva, qui avait vu à Rome la *Sofonisba* et écrit deux imitations des Grecs, la *Vengeance d'Agamemnon*, tirée de l'*Électre* de Sophocle, et l'*Hécube* d'Euripide, fut séduit par la touchante aventure de la « *Garza de Portugal* » ; il

mit *Inez de Castro* en vers, sous le nom de *Nise lastimosa*, et, à la suite, fit jouer une seconde pièce, originale, la *Nise laureada*. En 1577, sous les mêmes titres, Jérôme Bermudez, qui signait du pseudonyme d'Antonio de Silva, refit la *Nise lastimosa* et la *Nise laureada;* « refundicion » (refonte) de beaucoup d'éclat, mais avec application des règles d'Aristote. Les deux *Nise* nouvelles, effaçant celles d'Oliva, sont restées parmi les modèles — littéraires, plutôt que scéniques — de cette époque.

La même année, 1577, Simon Abril imitait *Plutus*, puis *Médée* et les comédies de Térence. Ces pièces ont disparu, ainsi que celles de son contemporain Lopez de Léon ; mais il en a survécu quelques-unes de Lupercio Léonard de Argensola, très admiré par Cervantès ; auteur d'*Isabelle*, d'*Alexandre*, de *Philis* (vers 1585), mais surtout d'œuvres non dramatiques remarquables, il laissa, avec son frère, un nom dans la littérature d'alors. C'est le dernier effort des Classiques, et Argensola, qui ne mourut qu'en 1613, put assister à leur déroute.

La vie n'était pas là. Dans le prologue des *Étrangers*, Sa'e de Miranda fait aborder en Portugal la Muse comique, chassée de l'Italie par la guerre : elle supplie qu'on ne lui change pas son nom pour celui d'*auto*. En dépit du prédécesseur de Ferreira, il fallait que les formes mortes, romaines et grecques cédassent à l'*auto* et, avec lui, au drame populaire.

Juan de la Cueva fut, contre les « antiquistes », le principal jouteur dans la cause du théâtre national. Il traite des sujets pris aux vieilles *Chroniques* et renoue le dernier anneau de la chaîne entre Torrès Naharro et Lope de Véga.

Il avait d'abord tenté l'autre voie, écrivant *Ajax*, *Virginie*, *Mucius Scévola*. Mais il rompit brusquement avec les Anciens, par une éclatante déclaration de principes. « Il vit et dit qu'on ne ferait rien avec eux : il se tourna vers le ton populaire et l'intrigue *inimitable*. » Ce fut, à partir de ce moment, une guerre acharnée entre lui et l'incisif critique Pinciano ; lutte de doctrines et d'épigrammes.

Né à Séville en 1550, mort en 1606, La Cueva fit preuve de talent dans tous les genres, sans s'élever très haut dans aucun. Véritable précurseur de Lope de Véga, il ajouta au drame romanesque de Naharro la *comédie historique :* service immense. S'il avait su combiner ces deux genres! Il introduisit dans le drame toute espèce de mètres (vers blancs, sonnets, redondilles, vers « romance », tierce rime, stances, etc.), innovation dont usèrent et abusèrent ses successeurs.

Ses pièces furent représentées à Séville. De 1579 à 1588, parurent dix tragédies et quatre comédies ; mais il n'imprima pas la seconde partie de son théâtre. On y trouve déjà les sujets familiers aux maîtres dramatistes qui suivront : les *Sept Infants de Lara*, le *Siège de Zamora*, la *Délivrance de l'Espagne par Bernard del Carpio*.

Les rois, chez lui, ont plus de dignité, et sa mise en scène, s'éloignant résolûment de l'antique, devient imposante. Il introduit sur le théâtre les sièges, les assauts, les batailles. En peu de temps, des progrès considérables se sont accomplis. Les actrices sont, maintenant, vêtues de soie et de velours, portent des chaînes d'or et des perles. On voit paraître des chevaux sur la scène, et l'on y entend des chants à trois et quatre voix.

Le *Sac de Rome* et le *Diffamateur* sont les œuvres

de La Cueva les plus estimées. Cette dernière pièce (l'*Infamador*, créée par l'acteur-auteur Cisneros) n'a pas été inutile à Tirso de Molina pour le *Don Juan* original (le *Séducteur de Séville*). Parmi ses autres drames se remarquent encore: le *Prince Tyran* (deux parties), la *Constance d'Arceline*, le *Vieillard amoureux* et le *Décapité*. Il les coupait en quatre journées.

« On donnait 4 journées, 3 entremeses entre elles, avec, à la fin, un petit ballet, et les gens s'en allaient contents. » Agustin de Rojas (*Viaje entretenido*).

Cristoval de Viruès suivit à Valence (1550-1609) l'exemple de La Cueva à Séville. Il fut capitaine après la bataille de Lépante, où il connut sans doute Cervantès. Des 5 pièces (perdues) qu'on cite de lui, l'*Attila furieux* est la plus terrible : 56 personnes y périssent, sans compter l'équipage d'une galère incendiée ! Les autres se nommaient *Marcelle*, *Elisa Dido*, la *Grande Sémiramis* et *Cassandre*. Viruès a été apprécié diversement par la critique moderne. Alberto Lista lui est sévère, Martinez de la Rosa indulgent.

Andrès Rey de Artieda, blessé trois fois à la bataille de Lépante, passa l'Elbe l'épée à la main. Dans sa jeunesse, il avait enseigné l'astronomie, à Barcelone. Militaire de profession, il écrivit, de 1580 à 1590, des pièces célèbres en leur temps, dont les titres seuls sont restés: *les Amants de Téruel*, *Amadis de Gaule*, *les Enchantements de Merlin*.

La Cueva, Viruès et Artieda sont les chefs d'un groupe nombreux, sur lequel je passe vite, aucun n'apportant une note nouvelle: Romero de Cepeda (de Badajoz) et Alonso de Villégas, déjà cités parmi les imitateurs de la *Célestine*, Gaspar Vasquez, Juan Rodriguez, Andrès de Rojas Alarcon, Pero Diaz, Barrio, Moralès, Gabriel Laso de la Véga, Francisco de la Cueva, Damian de

Végas (auteur, vers 1590, de la *Comédie Jacobine*) et quelques anonymes nous amènent au glorieux écrivain qui clôt cette longue liste, Miguel Cervantès.

Cervantès, l'égal, dans le *Don Quichotte*, des génies supérieurs qu'admirent les autres nations, n'occupe pas dans l'art dramatique un rang de premier ordre. Très attiré par le théâtre, il parle avec orgueil de ses pièces. Il en a, dit-il, fait jouer vingt à trente « sans concombre, ni autres choses bonnes à lancer, sans sifflets, cris ni tapage ». Il revient surtout avec complaisance sur la *Confusa*, sa meilleure comédie, affirme-t-il, dont il vante le succès, et qui a été perdue : malheureusement, on a retrouvé les autres.

Je ne veux pas dire que le recueil des œuvres que dialogua Cervantès soit négligeable. Des parties de *Numance* et du *Rufian Heureux* feraient la fortune de plus d'un auteur, et il semble qu'il ait été apte à écrire pour la scène. Mais il y est gêné, froid, et lui, qui de si haut en d'autres genres commande à tous, est obligé, vraiment, en celui-ci, de passer après trop de maîtres.

Esprit philosophique, génie de bon sens, il semble échapper à la marque dominatrice du théâtre de son pays. Ni dans *Numance*, qui a de beaux élans, ni dans le *Vaillant Espagnol* ne se rencontre le caractère terrible qui imprime aux drames castillans un sceau si personnel, Toutefois, il s'en rapproche avec la conception du *Rufian Heureux*, où Cristoval Lugo donne ses vertus à une pécheresse mourante, Doña Ana de Treviño, et, dépouillé par là de ses antérieurs mérites, recommence une vie de nouvelles expiations.

Ses autres pièces, *Pedro de Urde Malas*, la *Maison de la Jalousie*, la *Grande Sultane*, le *Bagne d'Alger*, la *Vie d'Alger*, le *Labyrinthe d'Amour*, la *Comédie Amusante*,

ne se haussent pas au-dessus d'une honorable moyenne, et sont d'un bon élève de Juan de la Cueva. Peu d'action ; des traits, des incidents, des épisodes. Le traducteur qui les révéla au public français (M. Alphonse Royer), dans les louanges dithyrambiques dues à l'entraînement de sa découverte, s'illusionne sur leur valeur.

Mais ce qui est excellent chez Cervantès, ce sont les entremets. Les *Deux Bavards*, chef-d'œuvre du genre, le *Biscayen supposé*, la *Cave de Salamanque*, le *Gardien Vigilant*, le *Rufian nommé Trampagos*, le *Tableau des Merveilles*, le *Juge des Divorces*, le *Vieillard Jaloux*, l'*Élection des Alcades de Daganzo* sont de fort jolies piécettes où triomphent le style précis, l'esprit alerte et le bon sens de l'auteur.

C'est au théâtre que le noble estropié de Lépante demanda des ressources. *Don Quichotte* ne l'avait pas enrichi, et il lui fallait nourrir cinq personnes, femme, fille, sœur, nièce et cousine religieuse. Il avait commencé en 1582 par la *Bataille navale* et donné successivement la *Grande Turque* (qu'il refit sous le nom de la *Grande Sultane*), *Jérusalem* en 1584, l'*Amarante ou la Fleur de Mai*, 1586, le *Bois Amoureux*, *Arsiada*, 1587, et la fameuse *Confuse*. Nous n'avons de toutes ces pièces que les titres.

Les succès de Lope de Véga le ruinèrent. Ce génie naissant, dont la fécondité l'épouvantait, s'empara si bien du public qu'on n'accepta plus que du Lope. A la stupéfaction de Cervantès, il suffit, lui seul, à tous les théâtres. Cervantès n'est pas jaloux; il constate, tristement. Les directeurs lui refusent ses comédies; il se résigne à publier, en 1615, un an avant sa mort, les seize que nous connaissons. Pauvre, délaissé, tandis que son heureux rival s'élève, il renonce à lutter : un moment, il demande à passer en Amérique.

Blas Nasarre, un critique du XVIII$^e$ siècle, dont nous aurons à reparler, émet dans sa *Préface* de la deuxième édition des *Comédies* de Cervantès cette idée bizarre, qu'il composa ses pièces pour ridiculiser celles de ses contemporains, notamment de Lope de Véga ! — de même que *Don Quichotte* aurait été écrit en dérision des *Romans de Chevalerie*. Assurément, personne n'a jamais partagé cette opinion de Nasarre. Bien loin de railler le nouvel auteur, Cervantès l'admira et salua le premier ce lever de gloire.

Tout le monde connaît la vie de Miguel de Cervantès Saavedra, né à Alcala de Hénarès, en 1546, et mort le 23 avril 1616 ; sa carrière militaire, sa glorieuse blessure à Lépante, sa longue captivité à Alger, la protection du comte de Lemos, puis ses efforts douloureux, alors qu'Avellaneda cherche à lui ravir l'immortalité en s'appropriant le *Don Quichotte*, ses amertumes, sa misère, et l'ingratitude profonde du pays devant l'abandon de cette auguste vieillesse. L'auteur de l'*Ingénieux Chevalier de la Manche*, des *Nouvelles Morales*, du *Voyage au Parnasse*, de *Persiles et Sigismonde* s'est peint deux fois dans ses œuvres : sous les traits de l'esclave de la *Vie d'Alger*, à qui il donne son nom, Saavedra, et, avec toute sa famille, au cours du roman de *Galatée*, que Florian imita.

On sait qu'il mourut obscurément et fut enterré dans un couvent de sœurs trinitaires, où sa fille Isabelle avait pris le voile..

Aux dernières années du XVI$^e$ siècle, le drame est mûr en Espagne pour le génie de Lope de Véga, comme en Angleterre — après Greene, Peele et Marlowe — pour celui de Shakespeare. Une profusion de poëtes dramatiques, Valenciens, Tolédans, Sévillans, s'épand

par la Péninsule, et au-dessus de leur foule s'élève celui qu'a reconnu Cervantès comme portant le « sceptre de la monarchie comique ».

Dans le duel entre la libre inspiration et la formule artificielle, les éléments de vie l'ont emporté. Ces matériaux épars, transmis lentement et transformés d'œuvre en œuvre, depuis les premiers tâtonnements du théâtre, par Juan de la Encina, après le *Mingo Revulgo* et la *Célestine ;* par Gil Vicente, après la *Danse de la Mort ;* par Naharro, Rueda et La Cueva, un prédestiné, Lope de Véga, les rassembla dans sa main souveraine, et tous ses rivaux, d'une seule voix, proclamèrent son avènement.

---

## § 2

## CYCLE DE LOPE DE VÉGA

### LE « RÈGNE » DE LOPE

Ce fut un règne prodigieux. Jamais, avant Lope, dans aucune nation, un homme de lettres, par l'unique force de son génie, n'atteignit si haut. La gloire de Sophocle, idole d'Athènes, fut dépassée.

Toutes les puissances, le Roi, l'Église, le peuple entier, les talents, les esprits lui firent comme une cour immense. Tant qu'il vécut, il ne connut pas d'égaux ; même Tirso de Molina, son émule, se déclarait avec humilité son suivant. Le public ne voulait que des pièces de lui, et, en outre de sa production inouïe, on lui attribuait encore les œuvres des autres.

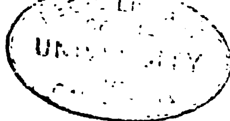
Il était prêtre, et en quelque sorte chef de l'Église, étant directeur des familiers de l'Inquisition. Le collège ecclésiastique de Madrid lui conféra le plus haut titre, *capellan mayor*. Il vivait dans la splendeur. Au théâtre, victoires sans nombre; dans la vie, éclat sans pareil. Orgueil de la ville et du peuple, on le montrait aux étrangers, comme ailleurs un palais ou un temple ; c'était un monument national, la plus grande gloire vivante.

Dans la rue, des cris de joie l'accueillaient : « C'est lui ! » Les enfants l'acclamaient, les hommes marchaient derrière lui, les femmes lui jetaient des bénédictions de leurs fenêtres.

« Quand les Majestés royales le rencontraient, elles le regardaient avec une attention marquée, comme un être supérieur aux autres. Le pape Urbain VIII, ne pouvant le contempler, à cause de la distance, voulut communiquer avec lui par la plume : il lui écrivit de sa main une lettre pleine d'affection et de faveur, lui décernant, avec le titre de docteur en théologie, l'habit de Saint-Jean... Il n'y a ville, cité, province, seigneurie ou royaume, ajoute Montalvan (*Fama postuma*) qui n'ait sollicité de correspondre avec lui. Il n'est maison de goût qui ne possède son portrait sur papier, métal ou toile. *Beaucoup venaient de leur pays pour s'assurer qu'il était un homme.* »

Il inspirait à ses contemporains une sorte d'effroi. On le désignait par des appellations étranges. On répétait le nom que lui avait donné Cervantès : « Le Monstre de la Nature ». Au spectacle, on affichait ainsi ses drames : « Aujourd'hui, telle pièce, par le *Phénix des Esprits.* » Cette périphrase remplaçait couramment son nom.

Montalvan, son disciple bien-aimé, prend, en parlant de lui, des attitudes de Jules Romain devant Raphaël, ou de saint Jean auprès de Jésus. « Lope de Véga, écrit-





il, fut le plus favorisé et le plus fêté de toutes les espèces de personnes qui naquirent au monde. Pas de légat du Saint-Père, de prince d'Italie, de cardinal de Rome, de grand d'Espagne, de titulaire de Castille, de nonce, de gouverneur, d'évêque, de dignitaire, de religieux, de chevalier, de ministre ou d'homme de lettres, qui ne le recherchât, qui ne lui offrît avec reconnaissance sa compagnie et sa table. »

Chez les modernes, l'apologie n'est guère moins vive. Agustin Duran écrit :

« Il fallait un théâtre ardent, populaire, mais revêtu d'idéal; lyrique, en même temps que réel ; faisant voler l'inspiration du ciel à l'enfer, du ponant à l'orient, mais toujours dans l'harmonie du rythme et dans la variété des poétiques enchantements. »

Gil de Zarate :

« Toute la science de son siècle et de sa nation, toutes ses croyances religieuses, ses principes moraux et politiques, ses exigences, ses goûts, ses plaisirs, son originalité entière, le théâtre de Lope les contient. Il est plus que de l'histoire, — qui ne s'occupe que des individus : on y trouve peints les attributs qui symbolisaient l'idée du bien et du mal, de l'utile et du nuisible, et jusqu'à l'erreur que produisaient dans les jugements humains la constitution sociale et l'éducation. »

Il se servit des éléments existants et, ordonnateur de ce chaos, fit surgir le *drame*. Il édifia un monument souverain, harmonieux, idéalement beau.

« Il dit au public : « Voici ton poëme ; voilà la véri-
« table création que tu dois continuer pour être sublime,
« original et indépendant : parce que cette œuvre,
« bien que sortie de mes mains, est la tienne ! parce
« qu'elle est formée de tes lois, de tes mœurs, de ton
« savoir, de tes goûts, de ta foi et de ta substance ! Tu

« étais le marbre qui renfermait l'image de la Beauté, « et moi je fus l'artiste qui comprit qu'elle y était « cachée, et de qui le ciseau la fit sortir de sa gaîne. « Tu étais le diamant, moi celui qui l'ouvra et le fit « lutter de splendeur avec le soleil. » La nation, surprise et charmée, accepta le don de son poëte ; elle lui ceignit les tempes d'une immarcessible couronne — de gloire, de reconnaissance et d'amour — et la Renommée emporta son nom et ses œuvres sous tous les cieux. »

En 1632, après la représentation de la *Fille à la Cruche*, l'acteur s'avança vers le public, pour lui adresser le compliment d'habitude.

« Ici mit fin à cette comédie celui qui, s'il perdait cette cause, en appellerait à mille cinq cents autres ; car ayant écrit mille cinq cents pièces, il mérite d'être excusé. »

Alors, du balcon, des fenêtres et des galeries, de toutes les places, mais du parterre surtout, un cri unanime s'éleva, dans la tombée du soir, parmi les applaudissements vibrants d'enthousiasme et d'orgueil national : « Vive le Phénix de l'Espagne ! Victoire ! victoire à Lope ! »

« C'était, à ce moment-là, un prêtre septuagénaire, chevalier de l'ordre de Saint-Jean, prince de la poésie espagnole, miracle de la nature, étonnement du monde. » (Hartzenbusch, 1859.)

Il mourut en 1635, à 73 ans. On lui fit des funérailles royales. Le duc de Sesa organisa la solennelle cérémonie. Elle dura neuf jours : neuf évêques, tour à tour, dirent des messes. Toutes les congrégations religieuses, sans être appelées, accoururent. La ville entière se leva. Le jour des obsèques, en voyant ce mouvement de Madrid en deuil, une femme qui ne savait rien de l'événement s'écria : « Ce ne peut être que l'enterre-

ment de Lope ! » La fille naturelle adorée du poëte, cette étrange Marcela, qui en pleine beauté, on ignore par quel mystère, était brusquement entrée aux Carmélites, obtint que le cercueil de son père passerait près de son couvent. Le mort, visage découvert, longea le monastère, et le cortège fit halte un instant pour que la religieuse pût l'apercevoir. Puis on se remit lentement en marche vers l'église de Saint-Sébastien. Quand on descendit dans le caveau celui qui fut Lope, un gémissement immense monta de la foule, comme si elle l'avait perdu seulement alors.

Frey Lope Félix de Vega Carpio était né à Madrid, le 25 novembre 1562. Sa biographie étant très connue, je n'en rappellerai que les traits essentiels.

Il fit ses premières pièces à 11 et 12 ans. Je passe sur les balbutiements du génie, succès d'enfant prodige, dictant à cinq ans des vers, parce qu'il ne pouvait pas les écrire, sachant à cet âge le latin... Et j'omets, de même, les escapades d'étudiant, quand il se sauva, à 14 ans, du foyer pseudo-paternel pour courir le monde. A 18 ans, fou des sciences occultes, il n'en est guéri que par l'amour. Il allait être ordonné prêtre à 22 ans, en 1584, quand il se maria. Déjà il avait écrit des poëmes, des églogues, un roman, *l'Arcadie*, et plusieurs pièces de théâtre, parmi lesquelles la *Pastorale de Jacinte*. Il était parti faire la guerre, s'était attaché à un Inquisiteur, l'évêque d'Avila, puis, au sortir de l'Université d'Alcala, à un grand seigneur, Frédéric de Tolede.

Peu après son mariage, il lui arriva une aventure, restée mystérieuse, qui l'obligea à quitter Madrid. Il se réfugia à Valence, et c'est là qu'il se lia intimement avec Guillen de Castro, Aguilar et tout un groupe de

poëtes. Sa jeune femme, Isabelle d'Urbina, venait l'y voir; mais les voyages la fatiguèrent : elle tomba malade et mourut. Ce fut pour l'exilé une profonde affliction. A ce moment, Philippe II préparait contre l'Angleterre l'*Invincible Armada*. Lope s'engagea sur la flotte, et, tout en s'acquittant de son service composa un poëme, la *Beauté d'Angélique*. Il échappa au naufrage général, passa quelque temps en Italie, où il connut le comte de Lemos, qui avait protégé Cervantès. A son retour, il se remaria. Juana de Guardia, sa seconde femme, très belle, lui donna un fils, Carlos, pour qui il déploya la plus ingénieuse tendresse. C'est l'époque de ses débuts sérieux au théâtre 1590-1592.

En 1608, il perd son enfant et sa femme. Sa douleur est immense : l'année suivante (1609) il se fait prêtre. Il avait pris l'habit du tiers-ordre de Saint-François, mais il continuait à composer des drames, et toute espèce d'œuvres. On sait quelle rare affection lui inspira sa fille Marcelle, et dans quels termes passionnés il lui dédia une de ses comédies (*le Remède dans le Malheur*), langage, a-t-on observé, « plus d'un amant que d'un père ». Guillen de Castro dédia ausi un drame à l'énigmatique jeune fille. A quinze ans, Marcela déclara qu'elle entrait en religion, et rien ne put la détourner de cette résolution inopinée. Lope de Véga eut à pleurer plus tard son deuxième fils, Lope, et dut se séparer de son dernier enfant, Feliciana, pour la marier. Autant de chagrins vivement ressentis par cette sensibilité excessive.

Fidèle à son art, il n'en remplissait pas moins scrupuleusement ses devoirs d'ecclésiastique. Il versait d'abondantes larmes chaque fois qu'il célébrait la messe. Il obtint de venir la dire au couvent des Carmélites où Marcela avait prononcé ses vœux. J'ai raconté comment,

une dernière fois, elle put, de ce même couvent, contempler son père expiré.

La figure de Lope était imposante : large front, prunelles profondes, nez en bec d'aigle, minces moustaches droites, virgule arquée sous la bouche sérieuse. Ses graves fonctions ne l'empêchaient pas de se montrer enjoué, rieur : il avait la riposte facile, mais il préférait ne dire de mal de personne. « J'aime ceux qui m'aiment, et je ne hais pas ceux qui me haïssent, » affirmait-il à Montalvan. Et dans le *Laurier d'Apollon* il glorifie tous les poëtes.

Il avait des goûts d'élégance et de luxe, aimait la somptuosité des ameublements et des costumes, se plaisait dans un milieu de magnificence et d'art, ce qui explique comment, ayant dépensé ce que lui avaient rapporté ses pièces, il dut s'adresser au roi Philippe IV pour doter sa fille Feliciana.

La plus ancienne pièce que nous connaissons de lui est le *Véritable Amant*, écrite à 14 ans (mais refaite plus tard, et dédiée à son fils Carlos au même âge) ; il dialogua la première, dit-on, à 11 ans. A 41 ans, il en avait fait jouer 230 ; à 47 ans, plus du double, 483 ; à 56 ans, 800 ; deux ans après, 100 de plus. A 62 ans, loin de faiblir, il produisait plus que jamais : il atteint le chiffre de 1070. A 70 ans, il a vu applaudir de lui 1500 pièces.

L'anecdote de la comédie *le Tiers-Ordre de Saint-François*, qu'il rima à cet âge, avec Montalvan, est célèbre : Montalvan se levant à trois heures, bâtissant fiévreusement la moitié d'acte qui lui était échue, afin de l'aller surprendre, et trouvant son maître qui arrosait tranquillement son jardin, après avoir expédié dès le matin son demi-acte, quantité de lettres, et trente tercets, qu'il lui lut.

Lope de Véga pouvait en vingt-quatre heures composer un drame de 2400 vers et plus, riche d'intrigues, de situations, d'inventions nouvelles ; il accomplit cet effort plus de cent fois. Il sortait de son esprit une fontaine de drames. Les directeurs se les disputaient. Les vers, presque toujours excellents, coulaient de sa plume mieux que chez d'autres la prose. Il possédait une grande puissance de rythmes, entremêlant aux redondilles des tercets, des sonnets, des *octaves*. Il écrivit ainsi 1800 drames et comédies, plus 400 autos, loas ou entremets. Ces 2200 pièces furent représentées, sans exception, de son vivant, et Montalvan, qui les vit jouer toutes, en atteste l'authenticité. Et il cultiva encore la nouvelle, l'ode, le madrigal, le poëme épique. On a calculé que le nombre de ses vers s'est élevé à vingt et un millions trois cent mille. Cette fécondité surhumaine confondait ses contemporains.

Dans sa composition la plus informe se trahissait toujours la présence du génie. Il fixa le théâtre. Sismondi, souvent injuste, observe : « Il imprima la direction de l'esprit espagnol dans l'art dramatique et exerça sur les étrangers une influence puissante. *Il donna une habitude au monde.* »

La Péninsule, avec son poëte régnant, pouvait prétendre, en effet, à cette suprématie, en avance sur les autres contrées de l'Europe. La scène italienne essayait péniblement de sortir de ses « origines » ; après Trissin et Rucellaï, elle en était seulement au temps du Tasse et de Guarini. En France, Garnier et Hardy avaient succédé à Jodelle ; Corneille et Rotrou, jeunes, allaient recevoir l'empreinte castillane. L'Allemagne, littérairement, vagissait. L'Angleterre, isolée, attend alors son rénovateur : Shakespeare a deux ans de moins que Lope ; ils sont séparés par la barrière des langues. Là, pas

plus que l'*Invincible Armada*, le génie espagnol n'abordera : mais les deux maîtres, dès leurs débuts presque simultanés, vers 1592, vont se trouver d'accord, sans communiquer, et suivront la même voie parallèle.

L'Espagne doit à Lope de Véga une littérature complète. Tous les caractères de la poésie — épiques, lyriques et dramatiques — furent réunis dans un homme et dans une œuvre. Véritable chef et dominateur, « empereur de la scène, » il ne laissa pas apercevoir autour de lui des dramatistes de haute valeur qui, longuement distancés pour l'invention, la fécondité, l'éclat poétique, l'approchaient toutefois par d'autres mérites; et les talents qu'il éclipsait ne brillèrent d'un feu personnel que lorsque s'éteignit sa lumière.

## LES 2200 PIÈCES

En publiant dans la belle collection Rivadeneyra son recueil de pièces de Lope en quatre volumes, Eugenio Hartzenbusch regrette que son pays n'ait pas élevé au premier de ses auteurs dramatiques — par le nombre et la variété — une édition monumentale (1859).

La plus complète et la plus correcte parut en 1641, à Valladolid (26 parties, petit in-4°). Elle comprenait la moitié du théâtre de Lope : car si les 2200 pièces furent toutes jouées, elles sont loin d'avoir été imprimées toutes. Depuis, dans le long exil de sa gloire, quand le *Phénix*, plus d'un siècle durant, eut à subir l'indifférence, puis l'hostilité de la nation qui l'encensa, on laissa perdre une foule d'œuvres du maître : comédies ou autos, il n'en resta plus que trois cents. Une édition de Leipsick (1830) les renferme intégralement. Dans les quatre volumes d'Hartzenbusch, elles ne sont plus guère qu'une centaine.

Le Catalogue complet du Théâtre de Lope de Véga a été assemblé par le savant anglais Chorley, ordonné, établi par Cayetano Alberto de la Barrera. Dans ses *Dramatistes contemporains de Lope*, Mesonero Romanos donne les titres de 760 de ces pièces.

Ce qui surprend dans cette production invraisemblable, c'est l'inépuisable variété, cette puissance d'imagination trouvant toujours des combinaisons nouvelles. On peut dire que Lope a tout traité, depuis la *Création du Monde* et la *Naissance du Christ* jusqu'à l'*Illustre laveuse de vaisselle*. En vérité, il laisse peu à inventer après lui, et il faut excuser les poëtes qui, trouvant les récoltes coupées, touchèrent aux meules de son champ.

Pour ne parler que des drames d'histoire ou de légende, outre tous les sujets fournis par les vieilles *Chroniques* et le *Romancero*, et une notable partie par l'histoire ancienne et la Bible, il a mis en scène des récits italiens de novellieri, des faits étrangers de nations lointaines, peu familiers jusqu'alors à un public espagnol : telle l'aventure du Tsar Dmitri (*le Grand Duc de Moscovie*). On a de lui un drame sur Roméo et Juliette (qu'il appelle « Rosélo et Julia »), intitulé *les Castelvins et les Montèses* (lisez Capulets et Montaigus) ; jusqu'à une *Jeanne d'Arc* et un *Jacques Clément*. Je dois dire que ce sont les pièces les moins connues et les plus faibles. Mais il était ardemment inspiré par les événements de la patrie. Seulement avec ses drames qui restent, on pourrait former une suite de tableaux pour l'histoire complète de l'Espagne avant lui.

L'*Amitié payée*, retrace la lutte des antiques Cantabres contre le pouvoir romain ; le *Roi Wamba*, les désordres anarchiques de la dynastie Wisigothe ; le

*Dernier Goth en Espagne*, les commencements de l'invasion arabe. On rencontre le Cid dans les *Créneaux de Toro ;* les premiers germes de la discorde entre Pierre le Cruel et Henri de Transtamare apparaissent dans *le Certain pour le Douteux*, et le fratricide des champs de Montiel éclate dans les *Ramirez de Arellano*. La galerie se poursuit par le temps de Juan II et la chute du favori Alvaro de Luna (*le Miracle pour la Jalousie*), l'histoire de Carlos de Viana et des événements qui préparèrent le règne de Ferdinand et d'Isabelle (*le Pieux Aragonais*), et se termine par le *Siège de Santa-Fé* et par la *Victoire du Marquis de Santa-Cruz*, atteignant à une guerre où l'auteur prit part lui-même dans sa jeunesse.

Les pièces de Lope acceptent les réalités et les fictions, mêlent les princes aux laboureurs, les histoires héroïques et plébéiennes — ce qui se confond quelquefois. Dans un vers souple et prompt, qui abonde en élans lyriques, de hautes pensées s'inscrivent en style lapidaire, les traits se gravent fortement. Les caractères sont reproduits à grandes lignes, les mouvements de l'âme observés d'un œil sûr. Mais, avant tout, l'intérêt nous prend par l'action.

Lord Holland déclare qu'il n'a jamais commencé à lire un drame de Lope, sans le poursuivre, haletant, jusqu'au bout. Toujours la pièce s'ouvre par une circonstance frappante qui attire et retient l'attention du spectateur. C'est la merveille commune des expositions espagnoles. Relisez, dans Lope de Véga, celles du *Chien du Jardinier*, de la *Discrète Vengeance*, de *Pauvreté n'est pas Vice*.

Au lieu des discours interminables, des tirades prolongées de La Cueva et de Viruès, Lope enchaîne, ordonne, dialogue. Pour la chaleur continue de l'action,

pour l'intensité des passions, l'ingéniosité des combinaisons d'effets et les ressources de coups de théâtre, il admet peu de rivaux. Il a la clarté, l'harmonie, la noblesse ; point d'autre ennemi que sa fécondité sans bornes, pas d'autre défaut que ses dons excessifs.

Dans les œuvres dramatiques de Lope de Véga, on peut séparer les pièces profanes et les comédies sacrées. Les premières se distinguent en drames historiques et en comédies « de cape et d'épée ». Les secondes sont dites *spirituelles*, *divines*, et comprennent les autos et les comédies de Saints » (*comedias de Santos*). A part sont les loas et entremets.

Alberto Lista donne une division plus savante :

1° *Les Comédies de mœurs*. — Il y en a peu ; l'auteur ne pouvant critiquer, remarque Lista, que les basses classes. Il cite pour exemple le *Rufian Castrucho*.

2° *D'intrigue et d'amour*. — Ce sont les pièces dites « de cape et d'épée » ; celles où Lope se montre le plus original. Plusieurs ont pour personnages des rois, « sans être des comédies historiques pour cela ». Ce qui les caractérise, ce sont des aventures d'amour et de jalousie (« lances de amor y celo »). Les autres poëtes ont largement cultivé ce genre : c'est le plus riche répertoire du théâtre espagnol. *Le Meilleur Alcade est le Roi*, les *Caprices de Bélise*, le *Moulin* sont parmi les modèles.

3° *Les Pastorales*. — Elles dérivent du Tasse et de Guarini, et, peut-être, un peu de La Encina. Nommons : *la Pastorale de Jacinta*.

4° *Les Comédies héroïques*. — Elles ont pour objet des événements vrais ou tenus pour tels. Lope y procède de La Cueva et de Viruès. L'action y a plus de rapidité qu'en aucun genre. Types : *Mudarra le Bâtard*, *Bernardo del Carpio*, *les Tello de Ménésès*.

5° *Les Tragédies.* — Elles ne diffèrent des comédies que par le dénoûment malheureux. Même forme, même conduite : mais le vocable est employé par Lope lui-même. Au rang des plus belles : l'*Étoile de Séville*, la *Nécessité déplorable.*

6° *Les Pièces mythologiques.* — Genre beaucoup traité en Espagne, et moins froidement qu'ailleurs ; il y a parfois des œuvres de premier ordre en cette classe. Lope ne l'a pas marquée de sa griffe. Je ne trouve guère à citer que *Psyché et Cupidon*, ou, si l'on veut, *Persée et Andromède* [Corneille n'a connu, disons-le, ni cette *Psiquis* (ou *Siquis*), ni cette *Andromède*].

7° *De Santos.* — Dans les *Comédies de Saints*, il était reçu que les diables sortissent par des trappes et que les anges descendissent à travers les murs. Ce n'est pas encore l'espèce d'œuvres où Lope de Véga se montre supérieur. Il a composé, pourtant, un certain nombre de pièces *de Santos : Saint Jacques le Victorieux*, *San Diego de Alcala*, *San Nicolas Tolentino...* Il a écrit trois drames sur *Saint Isidore de Madrid.* — Comme Lista ne parle pas des pièces tirées de l'Écriture, je suppose qu'il les met dans la catégorie des *pièces de Saints.* Il faudrait y rapporter la trilogie : l'*Enlèvement de Dinah*, les *Travaux de Jacob* et la *Sortie d'Égypte*, auto (cette dernière pièce perdue). Et tous les autres autos (le *Voyage de l'Ame*, etc.).

8° *Les Comédies philosophiques ou idéales.* — Des sentences ou des matières de morale universelle à développer. C'est peu l'affaire de Lope. Il n'en a que de rares et qui se distinguent peu des comédies d'intrigue. Citerai-je *le Savoir peut nuire ?* — C'est le genre que Caldéron, depuis, éleva si haut, et auquel il donna pour type et pour chef-d'œuvre *la Vie est un Songe.*

Lope ayant abordé toutes les espèces de pièces, cette

classification, pense Alberto Lista, peut s'étendre à tous les poëtes dramatiques espagnols.

Maintenant, quelle est la plus belle ? Entre tant d'œuvres magnifiques comment choisir ?

Voici celles que Zarate nous dit s'être le mieux conservées au théâtre, jusqu'au milieu du siècle présent :

*L'Hameçon de Phénise ; Si les femmes n'y voyaient pas ; les Fleurs de Don Juan ; l'Esclave de son Amant ; la Fille à la Cruche ; Aimer son propre malheur ; les Miracles du Mépris ; le Châtiment sans Vengeance ; l'Étoile de Séville ; le Prix du bien parler ; Par le Pont, Jeanne ! le Meilleur Alcade est le Roi ; le Certain pour le Douteux ; le Chien du Jardinier ; la Dame aux Caprices ; la Mal mariée ; Aimer sans savoir qui ; l'Eau ferrée de Madrid ; l'Illustre laveuse de Vaisselle ; la Belle Laide ; le Plus Grand Impossible ; Sotte pour les autres et sensée pour soi.*

Comme on le voit, cette liste, que j'ai voulu transcrire telle quelle, omet des pièces très justement célèbres. Qu'on me permette de ne pas en oublier quelques autres, dont les noms ne se retrouveraient pas au cours de ce chapitre :

*Le Sage dans sa retraite et le villageois dans son coin* est une des plus jolies parmi les « comédies prises dans la vie commune ». Entre les meilleurs drames héroïques : *Persévérer jusqu'à la mort*, *le Cavalier d'Olmedo*, *la Vie du Vaillant Cespedès*, *l'Arauque Dompté*, *le Mariage dans la Mort*, *la Sainte Ligue*. J'ajoute les *Commandeurs de Cordoue*, qui saisissent par le sauvage point d'honneur ; *Rome incendiée*, où le poëte offre cette conception inouïe d'avoir Néron pour gracioso...

Soit dit en passant, ce personnage *gracioso*, parodie des caractères héroïques, type essentiel de la comédie espagnole, qui censure et délasse, passa pour avoir été

inventé par Lope, bien que Naharro l'eût employé avant lui. (Il n'y en a pas dans La Cueva ni dans Cervantès.) « Il suit Naharro, s'écrie Bouterweck, mais le délire d'enthousiasme lui attribue la création, de toutes pièces, du théâtre national. » Le premier gracioso de Lope de Véga apparaît vers 1602 : c'est Tristan, de *Francesilla.* Depuis, toute pièce de Lope a le sien, sauf l'*Étoile de Séville.*

Il faut borner à quelques comédies — *la Pupille d'Argent*, *les Bouquets de Madrid*, *la Fausse Ingénue*, *la Nuit Tolédane*, *l'Argent est une Qualité*, *le Rossignol de Séville* — une énumération qui deviendrait trop longue.

Sur les 400 autos et piécettes, il ne reste plus que 12 autos et quelques loas et entremets. L'auto le plus célèbre est le *Voyage de l'Ame ;* mais une mention est due au *Pont du Monde*, où (comble de la pudeur anachronique!) Adam et Ève sont « élégamment habillés à la française ». Le *Loup Pasteur*, la *Nativité de Saint-Jean*, la *Naissance du Christ* font partie de ce reliquat. Dans la *Barque de Gloire* (sujet traité par Gil Vicente), le Diable ne pouvant forcer le Duc à monter sur la nef funèbre, l'Ange intervient, au nom de l'égalité.

Une exquise loa, sauvée de l'oubli, nous est parvenue : c'est le *Paysan qui a perdu sa Femme* et qui la cherche à travers la procession. Deux entremets sont précieux encore : le *Rapt d'Hélène*, très amusante pochade, et la *Foire aux Vertus.*

En 1598, Philippe II prohiba toutes les comédies. Lope dut se borner aux pièces religieuses : c'est de cette époque que datent les *Travaux de Jacob*, la *Création du Monde*, la *Belle Esther.* Ce monarque n'aimait pas qu'on mît des rois sur la scène. Aussi le poëte a-t-il grand soin, quand il nous montre de mauvais princes, de rejeter sur

l'entourage tout l'odieux de leurs actes ; la faute en est toujours aux perfides conseils des courtisans.

J'ai dit que sa première pièce connue fut le *Véritable Amant :* le volume où il le publia contenait le *Sot du Collège*, la *Discrète Amoureuse* (dont Molière se souvint, en écrivant l'*École des Femmes*), la *Couronne méritée* et l'*Absent de chez lui*, pièces très rares.

La première période de Lope, remarque Gil de Zarate, se reconnaît à plus de fougue ; elle présente une richesse d'images à profusion, une accumulation d'événements, une foule de personnages, moins de distribution judicieuse et d'économie sûre. Les longs discours supprimés, le dialogue marche, aigu, rapide. Les mètres employés sont les redondilles, les quintilles... (J'intéresserais peu le lecteur français en lui révélant que ce sont de petits vers de six pieds, sans rime.) Les *Trois Diamants*, la *Nécessité Déplorable* peuvent en être le type.

La deuxième période soumet l'action à un ordre meilleur, sans nuire à la souplesse de l'intrigue ; on y aperçoit une gradation plus délicate dans les détails ; les sentiments et les résolutions des personnages ont plus de netteté ; il y a plus d'harmonie dans le groupement des acteurs et dans la relation des parties à l'ensemble. L'auteur ne montre pas tout, même l'insignifiant : il nous fait rapporter par les acteurs ce qui est de peu. Il emploie d'autres mètres... La *Discrète Amoureuse*, la *Dame aux Caprices* caractérisent cette époque.

Même feu toutefois, vigueur pareille, jusqu'à la fin ; autant d'habileté dans l'invention et dans le plan. La *Fille à la Cruche*, où il constate avoir écrit 1500 pièces, et les *Caprices de Bélise* sont des dernières œuvres et des plus belles.

Aucune littérature ne possède autant de drames qu'il en a composé, et d'aussi excellents. Il restituait l'existence complète d'une époque, ses passions, sa couleur, les mœurs de la noblesse et du peuple. Les *Fameuses Asturiennes* sont écrites dans la langue des plus antiques monuments de l'Espagne. Son intuition poétique et son goût étaient admirables.

« C'est surtout, poursuit Zarate, dans le germe robuste de la nation espagnole qu'il se complaît. Ses chevaliers parlent peu, mais leurs paroles sont graves, et les faits suivent exactement les paroles. On dirait que les antiques caballeros, couverts de fer, armés de la lance et de l'écu, se lèvent de leurs tombes et revivent, hors des sépulcres de marbre de la cathédrale de Burgos. »

Tout est gigantesque dans ces tableaux, les plus éminentes vertus comme les passions les plus violentes et les crimes, — et l'indomptable volonté.

Il a Bernard del Carpio et Mudarra, comme Shakespeare Hotspur et le Bâtard de Faulconbridge. Les drames patriotiques anglais, de *Richard II* à *Henry VIII*, n'ont-ils pas pour correspondants les pièces chevaleresques et nationales castillanes ? Les impressions de ce pathétique farouche et de cet héroïsme hors mesure qu'on est convenu d'appeler « le théâtre shakespearien », Lope ne les donne pas moins, et il égale son grand confrère en sublime et en horreur.

Voyez, dans *Mudarra le Bâtard*, la tragique histoire des Infants de Lara, amenés par un oncle perfide, Ruy Vélasquez, dans l'embuscade où ils doivent périr tous les sept. Comme la scène où ils marchent à la mort est poignante ! Ils vont, joyeux, n'écoutant pas les présages sinistres, et le bon gouverneur, Nuño, pâle d'effroi, leur explique en vain les pleurs des corneilles

et les noirs sautillements des corbeaux : les chevaux s'arrêtent et reniflent... « Tournez bride, mes fils !... Méfiez-vous de la forêt ! » Ils le laissent parler, et, insoucieux : « Il a bien vieilli, Nuño Salido, » disent-ils. La trahison qui les guettait les frappe comme la foudre. Le roi maure aligne sur une table les sept têtes coupées : puis, il les découvre brusquement devant le père, qui, ne sachant rien, avait mangé là. « Terrible est le dessert de ta table ! » murmure l'accablé, dont les yeux de jour en jour vont s'éteindre, brûlés par les larmes.

Dans les *Fameuses Asturiennes*, Sancha, la noble fiancée d'Osorio, est parmi les cent jeunes filles que le sort désigna pour être livrées aux Maures. La douleur, sans doute, l'a rendue folle ; car elle, si virginale, modèle de pudeur, se découvre les bras et la gorge, marche demi-nue entre ses compagnes, sous les yeux d'Osorio et des Espagnols de l'escorte, partis, le cœur brisé, pour remettre à l'émir le tribut vivant. Mais aux approches du camp arabe, elle rajuste ses vêtements, reprend sa réserve ; et comme son fiancé et les autres s'étonnent : « Je vais chez des *hommes*, affirme-t-elle, et la décence à présent convient : avec vous, qui n'êtes que des femmes, je n'avais pas à prendre ce souci. » Les Espagnols rougissent de honte ; à la suite d'Osorio, ils s'élancent sur les Musulmans ; les Asturiennes elles-mêmes combattent, et l'honneur chrétien est sauvé. Filles, sœurs, épouses, rentrent victorieuses dans la cité.

Les *Vierges de Simancas* se refusent de même au déshonneur de cette redevance. Les Maures, debout dans la ville, s'impatientent, exigent, d'après les traités, l'humaine livraison. Les jeunes filles promises ont disparu. Tout à coup on les voit surgir au haut d'une

tour, dressant des bras sanglants, qui n'ont plus de poignets, et elles crient : « Ce sont des femmes entières qui vous sont dues : vous n'avez pas droit sur des mutilées. »

C'est bien la vieille Espagne qui revit dans Lope, avec sa physionomie héroïque et son originale saveur ; qu'il évoque *Fontovéjune*, cet intrépide village dont chaque habitant aux meurtrières interrogations du tyran jette le nom de tout le pays : « Fontovéjune ! Fontovéjune ! » sans trahir un seul citoyen ; qu'il nous introduise dans le *Moulin*, moulin d'amour, moulin d'esprit et de bravoure, où, pour les beaux yeux de l'espiègle Laura, poëtes et seigneurs déguisés, les comtes et les infants emplissent des sacs de farine, et qui motive cette parole du roi : « Les meuniers, à compter d'aujourd'hui, peuvent se tenir pour chevaliers. »

On a dit de Lope de Véga : « C'était plusieurs poëtes en un seul. » Ce qui est sans doute, dans le *sens magique*, l'explication du phénomène. Des œuvres si différentes peuvent-elles sortir d'un cerveau unique ?

Lisez, dans la *Veuve Valencienne*, l'amusante peinture d'un élégant du xv[e] siècle : « Feutre sur l'oreille, collet rabattu, point de Venise. En dehors, tout propre et tout neuf ; tout sale et tout vieux au dedans. Des bottes si justes qu'on ne pourrait les tirer d'un grand mois. Les chausses jusqu'aux pieds, les moustaches jusqu'au ciel. En gants parfumés d'ambre, aptes à tenir la plume pour un sonnet ou un billet doux, il prend, de ses mains délicates, les 300 ducats de rente que sa femme lui apporte, et, au bout de huit jours, se met en quête de beautés étrangères. »

Puis, ouvrez *Saint Nicolas de Tolentino*. Voici d'abord la scène des Étudiants, le squelette, le Père éternel, le Purgatoire ; puis le Diable, escorté de serpents, qu'une

religieuse chasse avec un grand balai. Nous sommes à Rome : deux cardinaux montrent le saint Suaire au peuple, à la lueur des torches, quand la scène change tout à coup, et nous voyons saint Nicolas, cousant des pièces à son froc, tandis que des anges lui font de la musique. A la fin, le saint s'élève au ciel, dans une robe d'étoiles : un rocher se fend, et il en sort les âmes de son père et de sa mère, pour le regarder monter.

Est-ce l'œuvre du même auteur et du même temps ?

Les traits abondent, se diversifient, et l'imagination ne tarit pas. Horace, blessé, crie aux Curiaces : « J'ai le courage de trois hommes : les âmes de mes deux frères ont passé en moi ! » Dans les adieux d'Isabelle à ses enfants (*la Nécessité déplorable*), qui peuvent se rapprocher de la mort d'Alceste, d'Euripide, le comte Henri, contraint par le roi de tuer sa femme innocente et adorée, ne se contient plus, éclate en sanglots. Isabelle se tourne doucement vers lui avec un triste sourire : « Pourquoi pleures-tu ? Ne dirait-on pas que c'est toi qui as peur de l'épée ? » La *Moza de Cantaro* (littéralement *Fille de Cruche*) défend son honneur avec son poignard, telle la Doña Sol d'*Hernani*. En regard des chastes héroïnes, la *Reine Jeanne de Naples* s'enivre de plaisirs et de cruautés. Les autos débordent d'une poésie grande et forte, et à côté des hauts drames pleins d'emportement, tout brûlants de flamme tragique, Lope a de délicieuses, d'adorables comédies, étincelantes de joli caprice et de grâce (*l'Eau ferrée de Madrid*, *Aimer sans savoir qui*, *les Caprices de Bélise*), où nous goûtons le régal de Shakespeare en miniature avec du Musset agrandi.

L'action, la passion, l'élan! avec l'art et le lyrisme... Fi des pièces languissantes et raisonneuses ! La froide analyse est bonne pour le Nord. Au pays de Lope,

on pense que le théâtre est fait pour agir. Ses personnages ne se regardent pas vivre : ils vivent. Le « mélodrame » ou drame des événements, s'ennoblit par la poésie, s'affermit par la sincérité, vibre avec l'enthousiasme. Le poëte, créateur des faits, comme Dieu, donne carrière aux passions combattues, excitées, permet aux caractères, contrariés ou servis, de se produire en toute vérité, avec un parfait relief. Il n'a peut-être pas les petits *états d'âme ;* mais qui donc y empêche les grands ?

Idées chevaleresques, honneur castillan, aspirations héroïques, amour justifiant les faiblesses et les élevant, tons épiques et lyriques, couleur, émotion, mouvement, franchise, croyances artistiques et religieuses, le Drame fond tous ces « joyaux » (*joyas*). Forme supérieure du théâtre, il exige de plus l'écriture — sans quoi nulle œuvre ne saurait durer — une pensée convaincue et rien de vulgaire.

L'homme qui réalisa cet idéal — avec quelle puissance et entouré de quelle unanime admiration, on vient de le voir — fut, moins de cent ans après sa mort, attaqué, insulté, nié avec fureur dans son propre pays et dut attendre notre siècle redresseur de gloires pour remonter à sa légitime hauteur.

Quelques-uns, déjà, de ses contemporains s'étaient singularisés par une hostilité sourde : Alonso Lopez et Pinciano (*Filosofia antigua*, Madrid, 1596) ; Andrès Rey de Artieda (*Discursos de Artemidoro*, Saragosse, 1605) ; Cristobal de Mesa (*Rimes*, Madrid, 1611, et *El Pompeyo*, 1617) ; Cascales (*Tables poétiques*, Murcie, 1616) ; Villégas (*les Érotiques*, Madrid, 1617) ; Suarez de Figueroa (*le Passager*, Madrid, 1617) ; les Argensola (*Rimes et Satires*, Saragosse, 1634)...

Après sa mort, ce fut une levée de plumes grandis-

sante. Même les tenants de sa renommée qui, à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci, prétendent la justifier, en réhabilitant son génie, le blessent et l'outragent.

« Lope de Véga ne fut pas le *corrupteur* du théâtre, s'applique à démontrer Moratin ; il trouva tout le mal fait avant lui. Il se contenta de donner à la foule ce qui lui plaisait, *afin de vendre mieux ses produits...* » Cette défense du poëte n'est-elle pas odieuse ?

Mais Blas Nasarre avait dit mieux :

« Quand Lope commença à écrire, les comédies étaient *adultes et parfaites ;* il les fit retourner *aux mantilles.* » Puis le chœur des Luzan, Montiano, Clemencin déclare, avec indignation, qu'il est hors de toute mesure : ils l'ont toisé à la règle classique d'Aristote, d'Horace et de Boileau.

Ils n'empêcheront pas l'universelle admiration. Guillen de Castro, Tirso de Molina, Alarcon, Moreto, Calderon, proclament Lope leur chef et leur maître.

« Lope de Véga, déclare lord Holland, plus brillant et moins profond que Shakespeare, exerça une influence supérieure. S'il n'eût pas écrit, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière n'auraient pu naître. »

Viel-Castel constatait en 1840 :

« Les préventions contre Lope se dissipent partout, et l'Espagne est peut-être le seul pays où, tout en rendant justice au génie de Lope de Véga, on lui reproche encore quelquefois d'avoir violé les unités dramatiques. »

Comme Shakespeare, Lope connaissait parfaitement ces fameuses *règles* qu'on leur opposa à tous deux, et qu'il « enfermait, disait-il, sous six clefs avant d'écrire » : mais, ainsi que son émule d'Angleterre, il ne

voulut suivre que son génie, expression fidèle du génie d'un peuple et d'un siècle.

## ÉCOLE VALENCIENNE : G. DE CASTRO

Dans le *Laurier d'Apollon*, célèbre poëme qui parut en 1630, le « Phénix des Esprits » donne l'investiture lyrique ou dramatique à 273 poëtes. Le nombre des auteurs qui dialoguaient alors des pièces est incroyable. Il serait impossible de les nommer tous ; et combien pourtant sont dignes d'être mentionnés ! Comme les peintres d'Italie, dont se glorifient, au siècle d'avant, les petites villes tout autant que les grandes, chaque maître a son style, sa manière...

Lope de Véga remplit l'époque. « Cela n'empêche pas, écrit Cervantès, le Docteur Ramon d'être extrêmement estimé ; les compositions du licencié Miguel Sanchez d'offrir une ingéniosité remarquable. Et nous n'en devons pas moins louer, ajoute-t-il, la gravité du Docteur Mira de Mescua, honneur singulier de cette nation ; la sobriété et les conceptions sans nombre du chanoine Tarréga ; la douceur et la suavité de Guillen de Castro ; l'acuité d'Aguilar ; la pompe, l'éclat, le faste et la grandeur des comédies de Luis Vélez de Guevara ; comme il ne faut pas mépriser celles qui sont dues actuellement au talent aigu de Don Antonio de Galarza, ni ce que promettent les *Supercheries d'Amour* de Gaspar de Avila : car tous ces poëtes et quelques autres ont contribué à préparer la grande machine que Lope a mise en mouvement. »

Agustin de Rojas (*Voyage amusant*) en dénombre la foule et les apprécie l'un après l'autre ; ils ont également leur place dans le *Para Todos* (*Pour Tous*), où Montalvan étudie en détail le théâtre de son temps.

Le Docteur Ramon, que Cervantès nomme d'abord, fut, déclare-t-il, le plus fécond après Lope de Véga et le meilleur de tous. Qui était ce Docteur Ramon ? Nicolas Antonio (*Bibliotheca Hispana*) nous l'apprend : un prêtre de l'ordre de la Merci, « insigne écrivain, d'une vaste érudition, d'un génie heureux, etc., etc. ». Mais il ne dit pas un mot de ses pièces, tant louées par Cervantès et Lope.

C'est le même, a-t-on supposé, que Fray Alonso Ramon, et il ne nous est guère parvenu de lui que le titre de quelques drames : le *Siège de Mons par le duc d'Albe*, *Trois femmes en une* (que Schack a l'air d'avoir lue), le *Saint sans naissance et Martyr sans nom San Ramon.*

Cependant le critique Mesonero Romanos, qui a beaucoup contribué à éclaircir l'histoire des *Contemporains de Lope de Véga* (2 vol.), affirme avoir vu dans la fameuse bibliothèque du duc d'Ossuna le manuscrit de deux pièces intitulées *l'Espagnol parmi toutes les nations* (1re et 2e partie). Il ajoute qu'elles ne doivent pas être de ses meilleures; et que le renom de l'auteur et de ses panégyristes gagnerait à d'autres découvertes.

En 1588, Miguel Sanchez, surnommé *le Divin*, était déjà célèbre comme poëte lyrique et dramatique. Les modernes (Lista, Zarate) ont ratifié les louanges qu'il reçut de son temps. Le *Gardien Vigilant*, l'unique comédie que nous ayons de lui, avec sa loa initiale, les fait s'écrier : « Impardonnables sont les éditeurs de cette époque ! Avoir laissé perdre le reste de ce théâtre ! C'était une transition du drame romanesque entre Lope et Caldéron. »

Il était prêtre aussi, secrétaire de l'évêque de Cuenca, et il mourut avant 1609.

Ramon et Sanchez sont Castillans. Avec le chanoine

Tarrega, nous abordons le groupe florissant et compacte des Valenciens.

Dans le Corral de la Olivera, à Valence, peu après l'apparition de Viruès, avait été fondée en 1591, par Don Bernardo Catala y Valeriola, l'Académie des « Nocturnes ». Il en sortit une remarquable école de dramatistes, qui accueillit Lope dans sa jeunesse (1585) et semble avoir fait cortège à ses débuts. Les « Nocturnes » se réunissaient le mercredi. Luis Lamarca (*Théâtre de Valence*) raconte leur séance d'ouverture, consacrée à la danse, à la musique et à l'art dramatique. Ils se donnaient entre eux des noms singuliers : *Silence*, *Ombre*, *Ténèbres*, *Repos*, *Veille*. Tarrega s'appelait *Peur ;* Aguilar, l'*Ombre ;* Guillen de Castro, *Secret ;* Don Luis Ferrer, *le Nord ;* Carlos Boil, *Soupçon ;* et Miguel Beneito, *Tranquillité.*

C'est vers 1590 que Francisco Tarrega composa ses comédies, dont on a conservé une douzaine. L'*Ennemie favorable*, qui fut écrite à Madrid, dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, est, d'après Romanos, la dernière et la meilleure des 12. Elle n'a pas de gracioso. C'est une pièce intéressante : outre la loa qui la précède et qui traite ce bizarre sujet, *Éloge des Femmes laides*, elle s'annexe encore un « baile » (bal), qui est une piécette dansante, et comme un *ballet parlé.* Le genre, alors, en était très fréquent. La comédie ne venait qu'après ces divers levers de rideau.

Le *Pré de Valence* est une jolie comédie de mœurs, tableau exact du temps. Deux drames fiers, le *Sang loyal des Montagnards de Navarre* et la *Duchesse Constante*, furent joués à l'époque des débuts de Lope, de qui Tarrega, alors, était l'émule.

La *Fondation de l'Ordre de Notre-Dame-de-la-Merci*

n'est que curieuse. Pedro Armengol, de brigand devient le modèle de toutes les vertus, se consacre à la libération des prisonniers en Alger, trouve sa sœur renégate aimée du Dey, la convertit, est sauvé par la Vierge, revient en Espagne avec nombre de chrétiens et fonde l'Ordre des *Mercenaires*, « Nuestra Señora de la Merced, rachat des captifs ».

Les autres comédies de Tarrega sont rares et inférieures : la *Persécution d'Amalthée*, le *Troc des Destinées*, l'*Époux supposé* furent bien accueillis dans leur nouveauté, mais aujourd'hui plairaient peu.

Tarrega manque d'invention ; mais il compose bien, dialogue facilement, est écrivain de goût, connaît la scène. Trop occupé de compliquer ses plans, il multiplie les coups de théâtre, et il ne lui reste plus le temps de développer les caractères. Le drame historique est plutôt chez lui *épisodique*. Tels sont *le Siège de Rhodes*, *la Prise et la Captivité du roi François Premier*.

On ne sait pas exactement l'année de sa mort, mais ce fut après 1608.

Le nom de Gaspar de Aguilar est inséparable de celui de Tarrega. C'est un des plus célèbres des Nocturnes, très prisé de Lope. On l'appelait « le Discret Valencien ». Il vint de Valence à Madrid, s'attacha à la maison du duc de Gandia, et fort bien vu de la cour, loué de Cervantès, de Lope, d'Agustin de Rojas (comme plus tard de Nicolas Antonio), il acquit bientôt une des plus hautes renommées de l'école.

Supérieur à son ami Tarrega, il a laissé 12 pièces, pleines de situations très dramatiques et de passages d'excellente poésie. Les deux chefs-d'œuvre d'Aguilar sont le *Marchand amoureux* et la *Gitane mélancolique*.

Que Bélisaire, le « marchand amoureux », pour

éprouver deux femmes, feigne d'être pauvre, et qu'une des deux lui reste dévouée, voilà qui n'est pas neuf; mais ce qui est amusant et occasionne de fort bonnes scènes, c'est qu'il est amené à croire que le couard sous le nom de qui il avait mis sa fortune est sur le point de la garder et de lui enlever par surcroît la maîtresse demeurée fidèle.

L'action de la *Gitane mélancolique* se passe à Rome, sous l'empereur Titus. Malgré l'absurdité du titre, on doit reconnaître que cette pièce, d'un art exquis, est très pathétique et fort bien conduite. Je mentionnerai encore la *Force de l'Intérêt* (pas morale du tout), le *Malheur sans espérance*, qui renferme des scènes très émouvantes, et dont le dénoûment est d'un bel effet; la *Vengeance honorable*, et enfin les *Amants de Carthage*, drame qui retrace, non sans grandeur, les amours de Massinissa et de Sophonisbe.

Des qualités d'élégance et d'imagination distinguent cet écrivain, habile à mettre en relief les caractères et en qui il faut admirer la vivacité des expositions. Toute cette école de Valence a beaucoup de brillant, moins de naturel, et l'on peut lui reprocher les concetti en masse, le défaut général de l'époque, le *gongorisme* ou *cultisme*, manière affectée de parler, mise à la mode par le poëte Gongora. La biographie de ces auteurs est peu connue : on ignore généralement les dates de leur naissance et de leur mort. Quant à Aguilar, il mourut de chagrin vers 1623, pour n'avoir pas vu apprécier par les ducs de Gandia, comme il le méritait, un épithalame qu'il avait composé en leur honneur.

Deux poëtes de talent se présentent ensuite, Ricardo del Turia et Carlos Boil.

On a discuté la personnalité valencienne qui se cachait sous le pseudonyme de Ricardo del Turia. Les

probabilités sont en faveur de Luis Ferrer de Cardona, gouverneur de Valence, l'un des Nocturnes. Je n'entrerai pas dans les détails de la discussion. Des quatre pièces qui nous restent sous ce nom, la meilleure est la *Trompeuse trompée*. Puis vient la *Combattante Espagnole*, qui se passe dans l'Amérique du Sud. Mais, plus que ses comédies, ce qui nous plaît dans Ricardo del Turia (Richard de *Turia*, la rivière de Valence), c'est sa vaillante défense du Théâtre National contre les « Térentiens et les Plautistes », la *Boussole de la Poésie Espagnole*.

Par extraordinaire, nous avons la date exacte de la mort de Carlos Boil Vivès de Canesma, le 22 février 1621. Un seul drame nous est parvenu de cet auteur, et cette œuvre unique donne de sa valeur une haute idée : c'est le *Mari Assuré*, que précède une loa des plus curieuses, où sont nommées toutes les belles dames de Valence alors vivantes. On regrette beaucoup la perte d'une autre comédie, le *Pasteur de Ménandra*.

Mais il convient de nous arrêter pour mettre à part le plus renommé des valenciens, ami de Lope, et digne d'être comparé aux premiers maîtres du théâtre espagnol, l'illustre Don Guillen (ou Guillem) de Castro y Belvis.

Guillen de Castro, né à Valence en 1569, eut la vie la plus dramatique et la plus agitée du monde. D'une très noble famille, il compromit par son caractère hautain et turbulent sa fortune, ses titres et toutes les positions auxquelles il lui fut donné d'atteindre.

De Valence, où il était capitaine de la cavalerie garde-côtes, il passa à Naples, puis à Madrid. Il occupa des situations élevées et lucratives ; son talent et sa renom-

mée furent considérables : il perdit tout par ses coups de tête et son orgueil. Il mourut si pauvre qu'on dut l'enterrer par charité (en 1611, à l'âge de 62 ans) à l'hôpital de la Couronne d'Aragon.

Son portrait, entouré de ceux de Tarrega et de Gaspar de Aguilar, avec les autres poëtes valenciens, au nombre total de 31, tous peints par le célèbre Ribalta, se trouvait au monastère d'Alcira, d'où ils furent extraits pendant la domination française. Ils existent tous aujourd'hui, dans l'Académie de Saint-Charles, à Valence.

Le nom de Guillen de Castro évoque tout de suite la figure du Cid. On s'imagine qu'il doit son illustration à Corneille. Le grand Tragique « fit l'honneur », lit-on souvent, au maître espagnol de lui emprunter son sujet. Et, là-dessus, on n'est pas éloigné de croire que l'auteur français tira sa tragédie d'une conception informe, comme un joyau de sa gangue, ou une belle statue d'un bloc. La vérité est que la *Jeunesse du Cid* est un drame admirable, où Corneille a pris l'essence de sa pièce, avec des scènes entières, sans utiliser toutes les beautés qu'il contient, et que, du reste, l'esprit français de l'époque n'aurait pu admettre. Déjà la tentative de Corneille était hardie ; il fut âprement attaqué, et il ne réussit que par son génie.

Certes, il est demeuré lui-même. Souvent, il est forcé de choisir, et il le fait avec goût et mesure, transposant, omettant ; parfois, il en vient jusqu'à la traduction mot pour mot ; mais suivre de près le texte espagnol ne le fait pas dévier de son personnel caractère, et Schack est d'un parti-pris révoltant quand il considère le *Cid* français comme « un simple exercice de rhétorique ». (Je ne parle pas de l'injustice de Voltaire, au *Commentaire* perfide, qui n'est pas compétent, et qui ne

pouvait juger Castro.) Cependant il ne faut pas immoler à la gloire de l'imitateur la valeur incontestable de l'écrivain original. Corneille a écrit un chef-d'œuvre, qu'il a extrait d'un autre chef-d'œuvre.

Je ne m'attarderai pas à la comparaison des deux *Cid*. Le parallèle en est établi, avec plus ou moins de bonheur, dans les cours des lycées et dans nos manuels de littérature. Je dirai seulement les traits essentiels du drame de Castro. Les différences se feront jour d'elles-mêmes.

La *Jeunesse du Cid, première partie*, est plus théâtrale que la tragédie française, et le cadre en est plus large. Elle débute par la cérémonie où le Roi arme Rodrigue chevalier. Le rôle de l'Infante, plus développé, s'explique davantage. Le choix du gouverneur du prince y est mis en scène, ainsi que plus tard la bataille contre les Maures, dont le Cid, chez Corneille, fait le récit. C'est devant le Roi et sa cour que le Comte soufflette Don Diègue, quoi qu'on fasse pour s'y opposer. Don Diègue, comme dans la *Romance* que suit pas à pas Guillen de Castro, pour éprouver la patience de ses trois fils, leur serre les mains à les faire crier. Mais Rodrigue se révolte. « Lâchez-moi ! lâchez-moi, à la male heure ! Si vous n'étiez mon père, je vous donnerais un soufflet. — Ce ne serait pas le premier ! » réplique Don Diègue, parlant seulement alors de son affront ; car il est sûr, maintenant, d'avoir trouvé dans l'aîné de ses fils le sang généreux qui le vengera.

Après les stances de Rodrigue, traduites presque vers à vers (« Mon père est l'offensé, étrange peine ! et l'offenseur est père de Jimène ! »), le défi a lieu, en présence de tous. C'est pour cela que Rodrigue baisse la voix, prenant à part le Comte. « Je veux te dire deux mots. Ce vieillard qui est là, sais-tu qui il est ? —

Je le sais. Pourquoi ? — Parlons bas, écoute. » La traduction du poëte français est encore, ici, presque littérale, jusqu'au vers

A quatre pas d'ici je te le fais savoir

que suivent les magnifiques coups de clairon de Corneille.

Dans l'original, les deux hommes n'étant pas seuls, la querelle, jusque-là, est contenue. Jimène, anxieuse, la suit des yeux ; Don Diègue attend, plein d'une orgueilleuse espérance. Tout à coup le ton s'élève.

« Tais-toi, enfant ! Ceci peut-il être ? Va-t-en, chevalier nouveau, va-t-en ! Apprends d'abord à combattre et à vaincre ; après, tu pourras t'honorer de te voir vaincu par moi, et alors je n'aurai pas à rougir de ma victoire et de ta mort. Laisse là ton injure, car il poursuivrait mal une vengeance avec du sang, celui qui a du lait sur les lèvres. — C'est sur toi que je m'exercerai, riposte Rodrigue, voulant et combattre et m'instruire : tu verras si je sais vaincre, je verrai si tu sais tuer. Mon épée mal enseignée te dira, à mon bras habile, que le cœur est le maître en cette science non apprise, et je serai content de mêler, dans mon injure, le lait de mes lèvres et le sang de ton sein. »

On se précipite, on les sépare. Don Diègue s'exalte : « Je sens un feu qui m'embrase ! — Hélas ! c'est fait de moi, » murmure Jimène. Elle essaie de retenir Rodrigue. « Pardonnez, Madame : je suis le fils de mon honneur. Comte, suis-moi. »

Dans la scène où Jimène et Don Diègue viennent se jeter aux genoux du Roi (« Sire ! sire ! justice ! ») plusieurs vers de Guillen de Castro se retrouvent chez Corneille ; de même, quand Rodrigue vient, dans la maison du Comte, s'offrir en victime expiatoire. « Tu me hais ? — Je ne le puis. — Que feras-tu donc ? —

Pour mon honneur, quoique femme, tout ce que je pourrai contre toi... avec le désir de ne pouvoir rien. — Ah ! Jimène ! qui aurait dit... — Ah ! Rodrigue ! qui eût pensé... — Que mon bonheur s'achèverait ainsi ! — Et que mon bien ne serait plus ! »

C'est un roi maure, Almanzor, que Rodrigue envoie devant lui, ambassadeur de sa victoire, et qui le nomme Cid en présence de son souverain. Puis Rodrigue retourne guerroyer, et alors nous trouvons l'épisode du *Lépreux*, une admirable scène, éliminée par Corneille. Pour le tirer de la fondrière, personne n'ose toucher la main du maudit. Le Cid la prend et la baise. « Tout est nécessaire, Rodrigue, affirme le pauvre gravement : là-bas, frapper l'ennemi ; ici, secourir tes frères. » Il a faim ; tous se détournent de la nourriture qui lui est servie. « Il n'y a qu'une assiette, » murmure un écuyer. Le Cid fait asseoir le paria près de lui : « Nous mangerons au même plat. » Puis, il s'endort. Alors le lépreux souffle sur lui, et en même temps se transfigure : c'est saint Lazare, patron de l'Espagne, resplendissant de lumière, qui bénit le héros bienfaisant et lui révèle l'avenir de gloire.

Aux derniers tableaux, « le combat dont Chimène est le prix » n'est pas, dans le drame espagnol, un simple tournoi de cour. Le Cid n'a point pour adversaire un Don Sanche, vaincu d'avance, et qu'il désarmera en se jouant. C'est un duel entre deux peuples. Un géant, Martin, champion d'Aragon, défie les chevaliers de Castille et humilie leur roi. Sa défaite entraînerait celle de sa nation ; mais personne n'ose l'attaquer. Il entre, il parle au roi avec arrogance ; le Cid, présent, ne peut supporter cela. Voilà le défi du géant relevé. Mais Martin, méprisant, double la provocation. Le Roi n'a-t-il pas, pour satisfaire Jimène, promis sa main au

vainqueur de Rodrigue ? Eh bien ! Martin aura deux trophées : il remettra à son maître la ville en litige, il apportera à Jimène la tête du Cid.

La scène finale est assez étrange. C'est Jimène, au rebours de la pièce française, qui feint d'avoir appris la mort de Rodrigue. Elle se présente à la cour en habits de fête ; elle a reçu d'Aragon, explique-t-elle, l'espoir que justice enfin lui était rendue. Don Diègue et le roi sont inquiets ; mais ce n'est qu'un prétexte pour apprendre la vérité. Elle ne l'attend pas longtemps. On annonce un chevalier aragonais qui, aux termes de l'engagement, *apporte la tête de Rodrigue*. Émoi général. Jimène se trahit. Elle aimait, avoue-t-elle, le fils de Don Diègue, et, plutôt que d'être au vainqueur, elle s'enfermera dans un couvent. Là-dessus, Rodrigue entre. La stupéfaction est unanime. « Qui inventa ces fausses nouvelles ? s'écrie le Roi. — Elles étaient vraies, » repart joyeusement le héros. Il a dit qu'un chevalier arrivait d'Aragon apportant la tête de Rodrigue à Jimène. Or ce chevalier, c'est lui : et pouvait-il venir sans sa tête ?

Le Roi trouve qu'il a raison, et qu'il n'y a plus à s'en dédire : Jimène sera mariée le soir même. C'est ce que n'osa conclure Corneille, qui permet d'entrevoir seulement la possibilité de cette union.

Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Scudéri ne l'accusa pas moins d'avoir décidé leurs épousailles, « accomplissant en vingt-quatre heures ce qui ne serait pas supportable en vingt-quatre ans ».

Cette critique dénotait une ignorance profonde. Le vrai Ruy Diaz de Bivar, le rude Cid des *Romances* ne ressemblait guère au parfait chevalier Rodrigue, de Guillén de Castro, raffiné encore par Corneille. Il disait

à Ximena: « En tuant ton père, je t'ai pris un homme; je t'en rends un. Voici ma main. » Et Ximena songeait bien, vraiment, à l'amour! Si elle voulait Ruy, c'est, dit le texte, parce qu'elle *voyait s'accroître son bien.* Ils n'eussent eu aucun scrupule, soyez-en sûrs, à se marier dans les vingt-quatre heures. Même, si Ruy Diaz préféra Ximena à l'Infante Urraque... c'est uniquement parce que la fille du Comte était plus riche. Cela n'empêche pas les deux maîtres, le Castillan et le Français, d'avoir conçu deux nobles pièces, et par conséquent d'avoir eu raison; ni le Cid Campéador d'être demeuré la plus haute figure de l'âge héroïque des Espagnes.

La *Seconde partie de la Jeunesse du Cid*, sans être au rang de la première, est un drame superbe, étincelant de beautés. Le siège de Zamora, ce sujet qui, avant et après Castro, défraya tant de pièces, l'emplit presque entier. Rodrigue, en dépit du titre, n'y est plus jeune et ne prend pas grande part à l'action, ayant donné sa parole de ne pas combattre contre Zamora. L'Infante Urraca (de la *Première partie*) est enfermée dans la ville investie; elle rappelle au Cid les événements de l'autre drame, et comment il fut armé chevalier. Dans les égards qu'il lui témoigne, Rodrigue met un peu plus que du respect et du dévoûment : il semble, décidément, éprouver pour elle quelque intérêt assez tendre. Guillen de Castro, qui suit les *Romances* jusqu'à introduire dans son dialogue des strophes textuelles du vieux poëme, s'est bien gardé de reproduire le passage où le Cid propose à l'Infante de quitter Chimène... si l'Altesse le désire.

Dans toute la pièce, le Cid, grave, énergique, conserve une magnifique attitude. Lorsqu'après le meurtre du roi Sanche par le traître Bellide, il fait prêter serment au nouveau roi, Alfonso, on dirait qu'il va écra-

ser, en la touchant, cette louche figure. Le *Romancero du Cid* de Victor Hugo (*Légende des Siècles*), dont les chapitres s'intitulent *le Roi couard*, *le Roi félon*, *le Roi parjure*, etc., donnera bien cette impression. Mais, à l'issue du drame de Castro, Alphonse n'est pas encore muni de tous ces titres : il n'a droit qu'au soupçon d'avoir trempé dans le fratricide, ce qui est déjà notable, et il est tout à ses amours avec la douce Zaïde.

Il y a, à la fin de la première journée, une apparition « shakespearienne » du roi Fernand (celui de la tragédie de Corneille), qui fait une fort belle scène. Mais la plus admirable est celle de la bataille sous Zamora, avec le défi de Diégo de Lara jeté à la ville. Contre lui, le vieil Arias envoie, un à un, ses fils, qui tombent tous dans ce terrible duel, rougissant plus, à chaque fois, la garde de l'épée de Lara. A la fin, le père lui-même veut assister, comme parrain, son dernier enfant. Que l'exhortation est grande ! et comme le jeune héros répond fièrement ! Ils entrent dans l'arène, et Rodrigo, mortellement frappé, blesse à la tête le cheval de Diégo, qui emporte son maître hors de l'estacade. « Père ! je suis vainqueur ! » crie le mourant avec une joie exaltée. Le Cid, juge du camp, est forcé de déclarer Diégo de Lara défait. Tous les fils d'Arias sont morts, mais Zamora est victorieuse.

Dans la réaction contre les Français, au XVIII[e] siècle, La Huerta, pour rabaisser Corneille, s'efforce de diminuer l'auteur de la *Jeunesse du Cid*. Ce qui était bien maladroit, observe La Beaumelle.

N'eût-il écrit que ces deux drames, Guillen de Castro occuperait encore une place très élevée parmi les poëtes de son pays ; quand bien même Corneille ne l'eût pas illustré par sa retentissante imitation, cette conception suffirait à sa gloire.

Mais il en a d'autres qui la lui assurent : la *Force de l'Habitude*, les *Mal Mariés de Valence*, où il mit en scène une partie des traverses de sa vie ; le *Parfait Chevalier*, œuvre des plus remarquables : dans le type de Don Martín Centellas l'auteur incarne, au milieu d'aventures saisissantes, toutes les perfections chevaleresques que son haut et noble esprit concevait.

Malgré quelques jolies comédies de cape et d'épée — *Prétendre, dans la Pauvreté ; Se tromper en trompant les autres ; le Narcisse dans son opinion* — il est inférieur, en ce genre, à Moreto, Rojas, Guevara et Solis ; tandis que la *Jeunesse du Cid* (la *première partie* surtout) soutient la comparaison avec les meilleurs poëmes des plus grands.

Ses autres pièces ont pour qualités la vivacité, la douceur ( « douceur et suavité de Castro », dit Cervantès), le pathétique, l'énergie dans les passions. Il en fit quarante.

C'est dans les drames historiques qu'il est le plus à l'aise ; heureusement inspiré, il s'y affirme maître de premier rang. Ce sont : la *Pitié dans la Justice* et l'*Amour Constant*, pièces très célèbres ; le *Petit-fils de son père*, *Payer de la même monnaie*, *Où veulent les Rois vont les Lois*, *l'Orgueilleuse Humilité*. Dans ces compositions éclatent la hardiesse, le goût délicat et la vigueur de conception de celui qu'on a appelé *le plus chaleureux des Valenciens*.

La souplesse de son talent lui fit entreprendre tous les genres. Il essaya des comédies fournies par les Nouvelles de Cervantès, telles que le *Curieux Impertinent*. Nous n'avons pas les deux parties de *Don Quichotte*, et c'est regrettable : il eût été curieux de voir Guillen de Castro dans un sujet où, à la scène, tous les autres échouèrent. Il tenta les comédies de mœurs, la *Force*

*du Sang*, *A combien s'estime l'honneur*, etc. Il se mesura avec les drames de chevalerie, le *Comte d'Alarcos*, le *Comte d'Irlos*, la *Naissance de Montesinos*, *Détrompé avec délices* (dont les personnages sont Charlemagne, Gaïffer, Roland, Olivier, Garin, « l'infante » Genièvre, « Régnier de Montalban, » etc.). Il risqua une incursion dans le drame mythologique avec *Progné et Philomèle* et une autre avec la *Pomme de la Discorde*, où il eut pour collaborateur Mira de Mescua. Enfin, il composa des comédies divines, par exemple : le *Meilleur époux, saint Joseph;* le *Prodige des Montagnes ou sainte Barbe*, et la *Décollation de saint Jean-Baptiste.*

Comme poëte lyrique et dramatique, Castro n'eut au-dessus de lui que Lope de Véga, qui fut son grand ami et lui dédia plusieurs de ses pièces : les *Créneaux de Toro*, entre autres, en 1620. On voit par cette dédicace que Castro avait écrit ses deux drames du *Cid* avant cette époque, et qu'il était capitaine du *Grao* (Port) de Valence. De son côté, il fit hommage d'une pièce, avec un tendre respect, à la fille de Lope, cette Marcela, si accomplie.

Corneille cite quelques vers de *Se tromper en trompant les autres*. Lord Holland parle des *Merveilles de Babylone :* il se montre fort révolté de voir le poil poussé sur la « brute babylonienne » (Nabuchodonosor), les cornes, les sabots des pieds ; le roi broute l'herbe et rumine sur le théâtre.

Le *Fils de son aïeul* (ou, si l'on veut, le *Petit-Fils de son père*) a pour héros Bohémond et le fils qui lui naquit de sa propre fille Théosinde. L'enfant maudit est élevé comme le Sigismond de *la Vie est un Songe* de Caldéron, ou que *le Fils des Lions* de Lope, dans une solitude absolue. On le délivre ; il sauve Bohémond, épouse une princesse, est un prodige de douceur et de vertu.

Ce qui est le plus intéressant dans cette pièce, c'est l'éveil du jeune prince, du sauvage Abide, aux sensations qu'il ignorait: son amour pour Armésiade et sa première jalousie, son enthousiasme devant une épée. Héros pareil à ceux de Wagner, non moins incestueux, il fait penser à Siegfried. Le drame se déroule en scènes de grâce, et l'on y goûte partout cette *suavité* louée par Cervantès.

Dans le théâtre de Guillen de Castro, les rois sont généralement stupides. C'est une spécialité. Il en a une galerie d'étonnants : Bohémond, Nabuchodonosor, Ferdinand de Portugal (*Où veulent les rois*), deux de Hongrie (l'*Amour constant*, le *Cavalier Niais*), et encore un troisième, le plus idiot de tous, celui de la *Pitié dans la Justice*.

L'*Amour constant* résiste à toutes les persécutions du roi. Ce monarque a jeté son cousin Zélaure en prison, étant amoureux, lui aussi, de Nizida. Mais les deux amants se réunissent quand même, et le royal satyre, orgiaque et féroce, ne peut rien sur leur fidélité. En vain — scène curieuse et très délicate — la reine pousse l'abnégation jusqu'à prier Nizida d'être agréable à son auguste mari. Il n'a raison de l'*amour constant* que par la mort : à la fin, exaspéré, il fait tuer les deux jeunes gens.

Le *Cavalier niais*, qui est le chevalier Dantée, est aussi neuf que Abide, le fils de Bohémond. Il vivait en misanthrope, à l'écart ; l'amour le transforme. Des aventures, des ressemblances, des morts : et le drame aboutit à une scène où Dantée et le prince de Hongrie, son parent, vont tuer, chacun, leur sœur. Ils ont le poignard déjà levé. Les deux pères interviennent, croisent les couples, et finissent bourgeoisement une intrigue très vive, en les mariant deux à deux.

Autre Hongrois : le roi de la *Pitié dans la Justice*

(On devrait y ajouter ce second titre : « *ou la Puce à l'Oreille* »). Toute la première journée est remplie par les extravagances du prince imbécile. Mais une puce lui est entrée dans l'oreille : il ressent des douleurs vengeresses, et il est amené au repentir. La deuxième journée appartient au fils : celui-là, nul insecte providentiel, aucune morsure modératrice de ses instincts ne l'arrête. Il fait saisir un vassal dans son château et donne le choix à la femme, du supplice de son mari ou du déshonneur : elle cède par dévoûment, et le jeune monstre n'en fait pas moins frapper son prisonnier (conception analogue, entre parenthèses, à la nouvelle de Giraldi Cinthio qui fournit à Shakespeare sa comédie *Mesure pour mesure :* Epitia, pour sauver son frère Vico, se livre à Juriste, qui, en secret, ordonne tout de même de tuer Vico dans sa geôle. On sait comment Shakespeare modifia cette situation des *Hécatommithi*, en sauvant des griffes d'Angelo l'honneur d'Isabelle et la vie de Claudio). — A la troisième journée, la veuve réclame justice, et « l'infant » est enfermé dans un cachot. Mais le peuple pour lui se soulève, et le roi assagi, qui ne pourrait écouter ses sentiments d'amour paternel sans manquer à la justice, abdique en faveur de son fils. C'est le dénoûment de *Venceslas*, chez Rojas et chez Rotrou.

Pour terminer l'École Valencienne, il faut aux cinq Nocturnes étudiés ci-dessus ajouter un sixième, Miguel Beneito. Le *Fils obéissant*, la seule pièce de cet auteur qui ait été imprimée et qui nous soit restée, ne justifie qu'à demi l'estime où le tenaient ses contemporains : on le citait comme un des meilleurs de l'Académie de Valence.

Après Beneito, les Valenciens comptent quelques

poëtes encore, Marc-Antoine Orti, Ezquerdo, Maluendas.

Tous ces écrivains furent attirés à Madrid par l'éclat de la capitale nouvelle et la renommée naissante de Lope de Véga. Ils se mêlèrent aux Castillans, en tête desquels brillaient Lope, Tirso, Ramon et Miguel Sanchez. A la suite de ces quatre chefs, ils trouvèrent d'autres dramatistes, qui méritent d'être nommés.

D'abord, Mexia de la Cerda et Grajales. Sur l'un ni sur l'autre on n'a aucun document. Mais du premier il subsiste la tragédie *Doña Inès de Castro*, qui fut une amélioration de la pièce de Bermudez et un acheminement vers le chef-d'œuvre de Guevara. Le licencié Juan Grajales a laissé le *Bâtard de Ceuta*, précédé de sa loa et de son *bal* (le *Bocage du Manzanarès*). C'est sa meilleure pièce ; mais je n'aurais garde d'omettre, pour la curiosité du sujet (plus de deux siècles avant Wagner ; — ces Espagnols ont tout traité !) la *Fortune prospère* et l'*Adverse fortune du Chevalier du Saint-Esprit*, qui est l'histoire, en deux drames, du tribun romain Nicolas Rienzi.

Le *Voyage amusant* d'Agustin de Rojas prolonge cette liste par des noms et des œuvres d'auteurs très estimés, dont nous ne pouvons plus être juges.

C'est le « Juré de Tolède », Juan de Quiros, lequel, malheureusement, ne fit pas éditer ses pièces, vantées par Lope : le manuscrit d'une de ses comédies, *la Fameuse Tolédane*, existe, paraît-il, dans la seule bibliothèque du duc d'Ossuna. C'est ensuite Hurtado de Velarde, né à Guadalajara, qui écrivait en style ancien, et dont il est resté une pièce assez bizarre, *la Grande Tragédie des Sept Infants de Lara*. C'est encore le licencié Lucas Justiniano, curé de San Ginès, dont on imprima, à Valladolid, en 1645, un auto, *les Yeux du Ciel ou le Martyre de sainte Lucie*, qui n'existe plus

qu'en manuscrit dans la bibliothèque du duc d'Ossuna. En manuscrit aussi, et dans la même bibliothèque, est un auto, la *Nativité*, des frères Gaspar et Cristoval de Mesa. (Cristoval est auteur d'un volume de *Rimes* et d'une tragédie, *Pompée*, où il versa dans l'opposition contre le drame national.)

Quant à Liñan, il n'est connu, en dehors de la mention d'Agustin de Rojas, que par une lettre de Lope de Véga au duc de Sesa. Le « Phénix » y parle des pièces de cet auteur jouées à Tolède, parmi lesquelles deux sont intitulées *le Cid;* — un *Cid*, dont il ne fut jamais question ailleurs, et que Voltaire, qui avait « déterré », comme il dit, celui, postérieur, de Diamante, n'aurait pas manqué d'évoquer, pour mieux convaincre Corneille de plagiat. Lope citait également la *Croix d'Oviédo*, la *Scolastique*, *Bravonel*, le *Comte de Castille*.

Ceux que mentionne en plus le *Voyage amusant* — Galarza, Tovar, Chacon, Angulo, Don Gonzalo Monroy, Don Luis Gonzaga, le Docteur Vaca, Don Diego de Vera, Ordoñez, Ochoa, Félix Herrera, Caravajal, Almendarez — ont péri entièrement, sous l'eau noire de l'oubli, corps et biens, biographies et œuvres.

Tous veulent tenter la fortune de la scène. Une Portugaise, appelée par Philippe III pour apprendre le latin à ses enfants, Doña Bernarda Ferreira de la Cerda, publie un volume de théâtre en espagnol : on y trouvait la tragi-comédie *les Jardins et Champs Sabéens*. Artéaga, disciple du fameux Gongora, écrit *Gridonia*. A travers les œuvres lyriques du maître lui-même, Don Luis Gongora y Argote (de qui il sera parlé ailleurs), 1561-1627, on rencontre trois comédies, *le Docteur Carlin*, *Histoire de Chasse*, *la Fermeté d'Isabelle*, dont la médiocrité surprend, venant de cet incompa-

rable poëte. Enfin Quevedo, si supérieur en d'autres genres, composa, paraît-il, des pièces de théâtre peu géniales — tout un volume, disent les uns; une seule comédie avec Mendoza, affirment les autres — et que le temps n'a pas laissé parvenir jusqu'à nous.

Une figure demeure à part, hors du groupe : Don Diégo Alfonso Vélasquez de Vélasco. Sa *Lena*, très belle comédie en prose (il ne se produira plus de pièce en prose jusqu'à Jovellanos, au milieu du XVIIIe siècle) est, non plus imitée, mais inspirée de la *Célestine*, et digne du modèle. Cette œuvre exceptionnelle, qui a excité l'admiration des critiques modernes (Mesonero Romanos égale la *Lena* à la prose de Cervantès et de Fernando de Rojas) est conçue sans aucun souci de l'époque où écrivait l'auteur. Il n'est pas de l'école de Lope, quoique son contemporain : il remonte, par-delà Viruès et La Cueva, jusqu'à Torrès Naharro. Dans ses *Odes* comme dans la *Lena* (qui s'appelle aussi, en de vieilles collections, *le Jaloux*), il semble être d'un demi-siècle en retard et déploie une hautaine maîtrise. « Il ne vivait pas en Espagne, ni à Milan, où il séjourna, écrit Romanos, mais dans *un autre monde*. » D'une originalité et d'une indépendance absolues, Vélasquez de Vélasco est peut-être le seul écrivain dramatique sur qui Lope n'exerça aucune influence.

## LES ANDALOUS : MESCUA ; GUEVARA

En même temps que les poëtes de l'Est, une invasion d'auteurs méridionaux vient renforcer à Madrid cette foule déjà compacte de dramatistes qui reconnaissent pour chef Lope de Véga.

Damian Salustrio del Poyo, dont un grand nombre de comédies furent représentées à Séville, y était venu

de Murcie. Cet écrivain, de qui Agustin de Rojas a dit, avec l'exagération habituelle, dont il faut tenir compte : « Il n'a pas écrit une pièce qui ne méritât d'être imprimée en lettres d'or, » est aujourd'hui à peu près inconnu. La *Bibliotheca Hispana* de Nicolas Antonio, ressource précieuse des modernes, se tait sur sa vie, atteste seulement qu'il composa des pièces célèbres. On a le titre d'un petit nombre : *le Prix des Lettres par le roi Philippe II*, *Faveur et Chute d'Alvaro de Luna*... Ce drame faisait suite aux deux seuls qui nous soient parvenus, *la Prospère Fortune de Ruy Lopez de Avalos* — la meilleure œuvre de Poyo — et *l'Adverse Fortune de Ruy Lopez de Avalos*, non sans mérite, parfois un peu languissante, par le manque d'amour et l'absence presque complète de femmes. L'autre, au contraire (*la Prospère Fortune*, etc.), écrite en vers soignés, exempte des extravagances qui se mêlent souvent aux beautés dans les pièces de cette époque, est intéressante et dramatique. Elle a fourni une scène à Tirso de Molina (*la Sagesse d'une Femme*), imitée aussi par Caldéron (*la Jalousie est le plus grand Maître*).

Nous ne sommes pas mieux renseignés sur Andrès de Claramonte, dont plusieurs pièces, imprimées à Séville, à Valence et à Madrid, ou conservées dans de vieilles bibliothèques, nous sont connues. Il était très célèbre comme auteur et comme comédien et fut directeur d'une compagnie de *farsantes* à Murcie. Il fit une sorte d'apothéose à un nègre très brave, Juan de Mérida, qui, par ses actions d'éclat dans la guerre des Flandres parvint au grade de général, et fut le principal lieutenant du duc d'Albe : *le Vaillant Nègre en Flandre*, écrit avec verve, présente un caractère très bien tracé (celui de Mérida), et les incidents en sont fort agréables. L'auteur, à la fin, promettait une *Seconde partie*, qui

fut composée, bien longtemps après, par un autre comédien, Vicente Guerrero.

On a attribué à Claramonte des pièces de Lope. Mais il en avait pour son compte de nombreuses et de bonnes ; beaucoup d'autos : *le Serment de Balthazar*, *le Four de Babylone*, *le Grand roi des déserts saint Onuphre*, *les Faveurs de la Vierge*, etc. Quantité de ses œuvres se sont perdues, mais il en est resté plusieurs : j'ai nommé d'abord la principale. Une des plus jolies porte ce titre, *Je ne boirai pas de ton eau :* c'est une aventure d'amour du roi Don Pèdre. On lit encore avec plaisir *Du vivant au peint.*

Les autres pièces citées de Claramonte sont : *la Croix de saint Antoine; l'Infante d'Aragon; D'Alcala à Madrid; Je vins avec le Soleil, je m'en allai avec la Lune, ou Sainte Théodore; la Rigueur et l'Innocence; la Malheureuse Dorothée; la Catholique Princesse Léopolde; le Désobéissant ou la Cité sans Dieu.* Trois sont en manuscrit dans la bibliothèque du duc d'Ossuna : *Des mérites d'amour le premier est le silence*, *le Plus Grand des Rois*, et ce drame au titre singulier, *le Cercueil pour le Vivant et le Lit nuptial pour le Mort.*

Gaspar de Avila doit à Cervantès et à Lope une célébrité dont il nous est peu permis de juger. Parmi les rares œuvres que nous pouvons lire de lui, l'*Arc-en-ciel des Querelles*, cependant, est une gracieuse comédie, où se dessine déjà le tour que Caldéron imprimera aux pièces de cape et d'épée. *Le Valeureux Espagnol ou le Premier de sa race* reproduit l'épopée de Fernand Cortez.

En dehors de ces deux pièces assez intéressantes, je me contenterai d'en mentionner quelques autres, généralement trop improvisées : *le Grand Sénèque en*

*Espagne, Tout est possible, la Sentence non signée, le Respect dans l'Absence, le Gouverneur Prudent, Arrive ce qui arrivera! le Bonheur par de mauvais moyens, Servir sans flatter ou le Familier du Démon*, ces deux dernières les plus ingénieuses.

Quant aux informations concernant l'auteur de ces drames, c'est toujours la même pénurie. L'on sait seulement qu'il vécut très vieux.

Il est exaspérant, en vérité, de ne pas rencontrer plus de documents biographiques. Voici l'un des principaux dramatistes de cette période, Mira de Mescua, qui a droit à une place très particulière, et sur lequel encore on n'a recueilli presque rien. Le même regret, au reste, peut s'exprimer au sujet des plus grands noms du théâtre espagnol, Lope de Véga et Caldéron exceptés.

Le D[r] Don Antonio Mira de Mescua (ou d'Amescua) dut naître à Cadix vers 1570. Prêtre et archidiacre de l'église, il fut emmené en Italie, 1610, par le fameux vice-roi de Naples, Pedro de Castro, comte de Lémos, le même qui protégea Cervantès et que connut Lope. Il s'y rencontra avec Lupercio de Argensola et d'autres écrivains qui formaient autour du Comte une sorte de cour poétique.

A son retour, nommé « capellan des rois de Grenade », puis chapelain d'honneur de Philippe IV, il vécut à la cour de ce souverain à Madrid. Cervantès, Montalvan, Agustin de Rojas, Nicolas Antonio, se répandent en éloges enthousiastes sur le « Docteur »... sans rien nous apprendre de sa vie.

Mira de Mescua imagina beaucoup de sujets, popularisés depuis par d'autres poëtes. Dans l'abondance des productions dramatiques de ce temps, il arrivait souvent que les auteurs se copiassent les uns les autres; mais peu furent pillés autant que celui-ci.

Il fit des dépenses considérables d'invention, et de plus grands que lui, moins doués en vierges concepts, recoururent à ce prodigue. Caldéron lui prit la *Roue de la Fortune*, dont il fit l'*Héraclius*, et Corneille demanda au *Palais Confus* (qu'il croyait de Lope) des scènes pour *Don Sanche d'Aragon*. L'*Esclave du Démon*, dont je parlerai ailleurs, servit à Moreto et à Matos, qui le « refondirent » dans *San Gil de Portugal*, — et à Caldéron, qui en tira des éléments pour la *Dévotion à la Croix* et le *Magicien prodigieux*, empruntant encore à Mescua, dans ces deux mêmes chefs-d'œuvre, l'*Ermitage galant*. Alarcon lui-même — qui n'est pas coutumier du fait — met à profit, dans ses *Maris en revue*, l'une des plus belles œuvres du « Docteur », *Amoureux*, *Vaillant et Discret*.

On le compte parmi les meilleurs de l'ancien théâtre. Mira de Mescua y rivalise de jugement et de goût avec Alarcon et Moreto, les deux maîtres à qui il prêta, et chez qui seuls se retrouvent ces mérites à un degré aussi sûr.

Deux pièces attachantes, de style parfait, *Obliger contre son sang* et *Pas de bonheur ni de malheur avant la mort*, justifieraient à elles seules la renommée de l'écrivain. Heureusement, il nous en reste encore un assez grand nombre d'autres, environ 18.

*La Roue de la Fortune* fut très célèbre : c'est l'*Héraclius*, sans la profondeur, toutefois, du drame caldéronien. *La Phénix de Salamanque*, dont s'est souvenu Caldéron encore dans sa comédie si populaire *la Dame Revenant* (comme il a puisé dans l'*Amant Secret* de notre « Docteur » pour l'*Homme caché et la Dame voilée*), est captivante, riche de poésie et a pour ressort une intrigue ingénieuse et dramatique.

*Le Nègre du meilleur Maître ou San Benito de Palerme*,

*le Soleil à minuit et les étoiles à midi*, la *Religieuse de Portugal*, l'*Entremetteuse d'elle-même*, l'*Homme de meilleur renom*, et d'autres pièces curieuses de moindre valeur — *les Lys de France*, *la Fille de Charles-Quint*, le *Pouvoir de la Messe* — forment une galerie originale.

Les autos de Mescua impressionnent par le grandiose des pensées et par des traits de réelle poésie. Tels : les *Martyrs du Japon*, les *Martyrs de Madrid*, *Notre-Dame des Remèdes*, le *Pasteur Loup*. *Le Plus grand Orgueil humain*, qui est le châtiment de Nabuchodonosor, se distingue par l'absence de personnages allégoriques.

*Le Débat du Diable et du Curé de Madridejos*, écrit avec Guevara et Coello, fut interdit, en partie détruit ; il en a subsisté quelques fragments, très beaux. C'est l'histoire d'une possédée, ou plutôt d'une pauvre fille qu'on veut faire passer pour démoniaque.

Le « Docteur » avait parfois des élans lyriques, sortant du cadre de la scène, mais en vers si charmants qu'ils ne pouvaient que « bien sonner, dit Romanos, à des oreilles espagnoles ». Telles sont (*dans ce Débat du Diable et du Curé*) les strophes très connues : « Laisse l'inquiétude et l'effroi, Catherine ! »

Une collaboration moins heureuse est *Circé et Polyphème*, avec Montalvan et Caldéron. Mais d'autres, posthumes et forcées, qu'il ne put connaître et ne consentit point, eurent, on l'a vu, une meilleure fortune.

Le « Docteur » est très gongorique. Il a des scènes pathétiques, des dialogues animés, des tableaux rapides et naturels. « Il lui manqua la vigueur poétique pour fixer en une œuvre un centre sûr et clair. » Souvent, il se contentait d'indiquer (Alors, les autres...).

Il aimait les bizarreries ; les événements rares, extraordinaires, lui étaient familiers. Il met un ours dans le *Cavalier sans nom ;* il introduit des fantômes même

dans les pièces profanes (*Obliger contre son sang*, *Pas de Bonheur ni de Malheur*, etc.). Mais à côté d'excentricités et de folies, il a des pages qui sont des merveilles. Plusieurs des pièces qu'il a laissées sont de tout point remarquables.

Mescua fut l'un des premiers poëtes lyriques et dramatiques de son temps. Il appartient bien à l'école de Lope; dans l'art de présenter les sujets, comme de dessiner les caractères, il subit, de façon évidente, l'influence du *souverain*.

Mira de Mescua égale parfois Lope de Véga. Beaucoup des pièces du « Docteur » étaient confondues avec celles du « Phénix »; exemples : l'*Animal Prophète*, le *Riche Avare*, les *Martyrs de Madrid*, la *Disgrâce de Bélisaire*, la *Sainte Inquisition*, le *Pasteur Loup*. L'auteur de la *Bibliotheca Hispana* met les deux maîtres sur le même rang.

Ils moururent la même année, 1635.

L'un des plus féconds auteurs de cette surabondante époque fut Luis Vélez de Guevara (1574-1644). Douze ans avant sa mort, il atteignait déjà au chiffre de 400 pièces. Montalvan, dans le *Para Todos*, le couvre d'éloges certainement exagérés : toutes les 400, à l'entendre, seraient des chefs-d'œuvre, plan et poëme. Pièces « de bruit et de corps », avec spectacles, apparitions, batailles, elles ont pour personnages des rois ou des saints. Voici, dans le petit nombre qui a été sauvé, les plus importantes :

*Le Potier d'Ocaña*, *le Roi pèse plus que le Sang ou le Blason des Guzman* (deux drames justement célèbres), la *Lune de la Sierra*, prototype du glorieux *Garcia del Castañar* de Rojas, *Régner après la Mort ou Inès de Castro*, chef-d'œuvre du maître. Guevara reprenait la

vieille tragédie portugaise après Oliva, Bermudez et Mexia de la Cerda ; mais cette fois, œuvre inspirée et vigoureuse, dépassant la conception primitive, elle devenait l'un des modèles du théâtre espagnol.

Né à Ecija, en Andalousie, Guevara étudia d'abord la procédure. C'était un étrange avocat. Il riait toujours, et en riant il sauvait de bons criminels. Au sortir de l'Université de Séville, il était venu à Madrid, où il se fixa jeune, et il plaidait. Un jour, au milieu de sa plaidoirie, après s'être montré fort pathétique en vue de captiver la faveur des juges pour un malfaiteur de la pire espèce, il se mit à chanter une chansonnette qui fit éclater de rire le tribunal. La sentence rendue au-delà de ses espérances, le fiscal en rappela. On réforma le jugement : l'accusé fut condamné à mort et l'avocat frappé d'une amende. Alors il se mit à plaider contre le fiscal et les juges, se refusant à payer, si bien que le roi Philippe IV vint à prendre connaissance lui-même de ce procès singulier. Guevara parut devant le souverain, déployant un esprit de tous les diables, et il lui expliqua la cause d'une manière si comique que le Roi ne put s'empêcher de pouffer à son tour. Bref, par ordre royal, non seulement l'amende fut levée, mais le client du joyeux avocat — qui avait demandé la revision — vit commuer sa peine capitale dans celle des galères.

Dès lors, le roi prit Guevara en affection et ne put bientôt plus se passer de lui : il le nomma huissier de sa chambre, et, ayant reconnu que l'avocat andalou possédait tous les dons d'auteur dramatique, il le chargea d'écrire les comédies qui se jouaient sur les théâtres de la cour. Lui-même, de son auguste main, taquinait la muse comique : il choisit le nouvel huissier pour revoir ses pièces. Vélez de Guevara,

choyé du roi, heureux de la protection du duc de Veraguas, du comte de Saldaña, dont il était secrétaire, et de la compagnie des meilleurs poëtes du temps, Caldéron en tête, mena à la cour de Madrid, jusqu'à l'âge de 74 ans, une brillante existence. Il n'eut qu'un défaut, dit le biographe; ce fut son excessive passion pour les femmes : de quoi ni la vieillesse ni la maladie ne purent le corriger. Il mourut en 1644.

Après les pièces que j'ai citées plus haut se placent les *Fils de la Barbue* (surnom de Doña Blanca de Guevara), drame chevaleresque de belle allure, et *le Diable à Cantillane*, comédie gracieuse, pleine d'esprit. Puis : *la Restauration de l'Espagne ou l'Aube et le Jour* (c'est l'épopée du libérateur Pélage), *la Conquête d'Oran*, *le Siège de Rome par le roi Desiderio*, *la Valeur n'a pas d'âge ou le Samson d'Estramadure*, *les Mutinés des Flandres ; Attila, fléau de Dieu ou la chaire de saint Pierre ; le Prince Esclave ou Scanderberg ; la Fille de Gomez Arias*, imitée par Caldéron. Enfin, des autos : *l'Abbesse du Ciel*, *la Cour de Satan*, etc.

J'ai parlé de la pièce qu'il écrivit avec Mira de Mescua et Coello (d'autres disent Francisco de Rojas), *le Débat du Diable et du Curé de Madridejos*. A la fin de sa vie, il composa divers drames, en compagnie de ces mêmes auteurs — Coello et Rojas — et de Caldéron. Lui aussi, comme le « Docteur », subit, à son insu, des collaborations d'outre-tombe. De même que Lope, Guillen de Castro et Mira de Mescua, Guevara fut inventeur d'un grand nombre de sujets exploités après lui : par les trois dramatistes ci-dessus nommés (Coello, Rojas, Caldéron), puis par Cubillo, Matos, Diamante, etc. Plusieurs de ses pièces furent perfectionnées par Alarcon et Moreto.

Luis Vélez laissa un fils, Juan Vélez de Guevara, également auteur dramatique : on confond assez souvent les comédies du fils avec celles du père. Cette étude n'ayant pour objet que le théâtre, je n'ai rien dit des autres œuvres de Guevara ; mais il n'est pas possible de passer sous silence la plus célèbre, le roman original le *Diable Boîteux*, qu'au siècle suivant imita Le Sage.

Don Diego Jimenez Enciso n'est pas la moins curieuse figure du groupe andalou. Né à Séville, en 1585, il est qualifié de « poëte discret » ; mais la discrétion est pratiquée principalement par ses biographes. Nous savons qu'il fut chevalier de Saint-Jacques, et que c'est un des auteurs « dont Cervantès, Lope et Montalvan parlent avec le plus d'amour. »

A cause de quelques lignes du *Para Todos* sur les *Médicis*, il passa — très longtemps après — pour avoir imaginé, le premier, la comédie de cape et d'épée (Bancès Candamo). Enciso s'adonna bien plutôt, cependant, au drame historique. Il a traité des sujets très particuliers.

*Les Médicis de Florence*, c'est *Lorenzaccio*. Vif, naïf, à *fleur d'âme*, quel rapprochement amusant l'on en pourrait établir avec le drame de Musset ! — Mais voici mieux : il fit jouer un *Don Carlos !* (*L'Infant Don Carlos*.) Déjà !... Le dramatiste avait pu entendre des témoins oculaires de cette tragédie, toute palpitante. Un écrivain du temps de Philippe II (né sous ce règne) mettre sur la scène espagnole Don Carlos et Philippe lui-même, ceci est loin d'être banal. Schiller eût été bien intéressé, s'il l'eût connu, par la lecture de ce *Don Carlos* encore chaud du drame. Enciso ne parle pas du tout du roi terrible, à la manière des courtisans.

Il écrit sous le fils, et il dit du père en plein théâtre : « Cet homme n'est pas un roi, c'est un fantôme. » Sans la reculée des siècles, concevoir aussi modernement le sombre maître de l'Escurial, c'est remarquable et hardi.

*Le Plus grand exploit de Charles-Quint* (l'histoire de cette famille hantait l'auteur !) est l'abdication et la mort, au couvent de Saint-Just, du père de Philippe.

Très érudit, très consciencieux, Enciso composa encore diverses pièces fort vantées. Mais, à côté de ces trois drames, les autres — *Tromper pour régner*, *Jalousie sur le cheval*, les deux parties du *Vaillant Sévillan*, *Sainte Marguerite*, etc. — nous attireraient peu, et je ne sais pas s'ils survivent.

## FIN DU CYCLE : MONTALVAN

Bien d'autres poëtes, tolédans, madrilènes, aragonais, etc., se pressaient à Madrid, entre ces deux écoles, la valencienne et l'andalouse. Jamais nulle part, en aucun temps, il n'exista à la fois tant d'auteurs dramatiques.

On trouve leurs noms dans le *Para Todos* de Montalvan, et les titres qu'on a pu retenir de leurs œuvres, dans le *Catalogue* de Cayetano de la Barrera.

L'un des plus cités est José de Valdivieso (ou Valdivielso). Il écrivait de 1607 à 1638 et occupe une place importante dans l'histoire de l'*auto sacramental*.

Il fit imprimer en 1622 un recueil de 12 autos et de 2 comédies « divines » : *le Voyageur*, *le Fils prodigue*, *l'Ange Gardien*, la *Naissance du Christ*, *le Fou sage ou saint Siméon*, *l'Arbre de la Vie*, etc. Il y est plus heureux que dans les pièces profanes (*Fleurs-de-lys de France*, *l'Amitié dans le Danger*, *le Paysan dans son coin*, qu'on trouve aussi dans la liste des œuvres de

Lope ; *l'Hôpital des Fous*, *Folie*, *les Fous de Tolède*... Il y a beaucoup de fous dans ce théâtre.)

Valdivieso était prêtre, de la même confrérie que Cervantès et Lope.

Felipe Godinez, lui non plus, n'a guère laissé que des pièces religieuses (comédies de saints et autos). C'est un écrivain très estimé, et ses petits drames sont conduits avec beaucoup d'art. L'Écriture sainte en fait les frais : *Aman et Mardochée*, les *Larmes de David*, les *Travaux de Jacob*, etc. Parmi les vies des Saints : *Saint Mathieu en Éthiopie*, *Louis le Pieux*, l'*Élection miraculeuse*.

La *Vierge de la Guadeloupe* et *le Profit pour l'homme* sont deux autos remarquables ; mais le meilleur est *Aman et Mardochée ou la reine Esther*. Un porte ce titre singulier : *Ou le frère* (le moine) *doit être voleur*, *ou il faut que le voleur soit frère :* c'est un épisode de la vie de saint François d'Assise.

Dans la Collection Rivadeneyra, où chaque poëte est représenté par une pièce, on a choisi une des rares de Godinez qui ne soit pas religieuse, *Même la Nuit le Soleil brille*. C'est une œuvre simple et forte, sobre, sans ornements, d'une belle langue poétique ; les caractères de ce drame sont vigoureux, et il peut passer certainement pour l'un des bons de l'époque.

Les Herrera sont au moins quatre. Je laisse Don Antonio de Herrera, auteur des *Vierges de Madrid*, qui peut être négligé. Mais il faut mentionner les deux Rodrigo, l'un portugais et l'autre madrilène ; — ou tout au moins le second (celui de Madrid), qui est Don Rodrigo de Herrera y Ribera. Il mourut en 1641.

Ses vers sont aisés et nobles, et parmi diverses

pièces — *le Vœu de saint Jacques*, *le Premier Temple d'Espagne*, etc. — se détache un drame assez hardi, de physionomie fantastique, qui est d'un mérite réel, *Du Ciel vient le bon roi.*

On ne sait rien du Rodrigo de Herrera portugais, très fécond, paraît-il. Schack le confond sans doute avec l'autre, car, parlant de l'auteur du *Second évêque d'Avila* et de *la Foi n'a pas besoin d'aide* (drame qui a pour sujet l'attaque infructueuse des Anglais contre Cadix en 1597), il l'accompagne de cette désignation : « originaire de Portugal. »

Enfin, de Jacinto de Herrera (y Sotomayor), qualifié par Montalvan de « gracieux, brillant, mystérieux et très heureux esprit », et qui écrivit en dehors du théâtre des poëmes de valeur, nous avons une jolie comédie, *Plainte d'honneur et d'amitié.*

Salas Barbadillo semble avoir été dans une situation sociale plutôt humble. Né à Madrid (1586-1630), il signe ses œuvres Alonso Jeronimo de Salas Barbadillo, « domestique du Roi » (en quelle qualité ?) et se plaint constamment de la destinée. Il mourut encore jeune.

Il est plus connu par des compositions non dramatiques, surtout par des livres dits « de récréation », tels que *Don Diego de Noche* (Diégo de Nuit), l'*Estafette du Dieu Momus*, les *Noces de la femme immariable* et d'autres, dans lesquels il intercala des pièces de théâtre, devenues très rares. Ce sont : le *Brave Escarraman*, *Prodiges d'Amour*, l'*École de Célestine*, etc., et plusieurs entremets : *le Parâtre et les Fillâtres*, *Doña Ventosa*, *le Prado de Madrid.*

Mais aucune de ces comédies ne vaut *Amoureux, Rusé et Pauvre*, qui consacra la réputation de Salas Barbadillo. Il était très fier de cette pièce, surtout pour la

pureté du style, et il l'appelait « comédie véritablement Térencienne ». Barbadillo, de plus, composa des poëmes héroïques et des poésies lyriques.

Don Alonso del Castillo Solorzano, qui doit être de la province de Cuenca, tire, de même que Barbadillo, sa principale célébrité de nouvelles et de *livres de récréation*, plutôt que de ses œuvres dramatiques. Toutefois, il a sa place marquée dans l'histoire du théâtre castillan, à cause de sa manière très personnelle, du choix original de ses sujets, et du genre qu'il pourrait bien avoir créé — très cultivé depuis, surtout par Rojas, Moreto, Leiba, Solis, Zamora et Cañizares — la comédie dite « de figuron » (où une figure très chargée remplit tout le cadre).

La *Victoire de Nordlinguen* s'étonne d'être le titre d'une pièce en vers espagnols; le *Fantôme de Valence*, la *Tour de Floribella* sont inférieurs à deux comédies qu'on peut placer en tête du théâtre de cet auteur très fécond: le *Majorat Figura* et le *Marquis du Verger* (« Marqués del Cigarral ») longtemps cru de Moreto. Scarron l'a tout simplement traduit sous le nom de *Don Japhet d'Arménie*.

Mais voici un poëte qui sollicite davantage notre attention: faisons halte, au passage, devant Luis Belmonte Bermudez, envers qui la postérité fut d'une injustice insigne.

Belmonte est un des auteurs les plus fameux et les plus riches qu'ait produits le premier tiers du XVII[e] siècle. Sa renommée, aux époques suivantes, eut le sort de nombre d'autres, rivales ; elle s'éclipsa, s'éteignit presque. Comme Guillen de Castro, dont le répertoire

ne fut remis en lumière qu'à cause de sa *Jeunesse du Cid*, Belmonte dut à une seule de ses pièces le salut de toutes les autres. Le *Diable prédicateur* amena, de nos jours, l'exhumation d'un théâtre superbe.

L'oubli et le dédain qui pesèrent spécialement sur cette mémoire s'expliquent par les pseudonymes ou les appellations différentes qui masquaient ses œuvres. Beaucoup étaient signées N. Bermudez ou Damian Cornejo. On a pu constater l'authenticité de trente environ de ses pièces; encore n'en avons-nous qu'une demi-douzaine.

Dans le *Prince Paysan*, drame héroïque, Belmonte n'est pas très à l'aise. Il était peu fait pour ces grandes pièces: l'action en est obscure et compliquée; on l'y sent gêné, perdu. Mais la *Rénégate de Valladolid* (pensée religieuse et argument profane) fait montre de beaucoup d'esprit, d'originalité, avec quelque maîtrise dans la manière de présenter les caractères : la philosophie y a sa part, et le drame offre de l'analogie avec le *Diable Prédicateur*. C'est la note, sans doute, où l'auteur excella, et nous devons regretter surtout la perte de comédies de ce genre. *Afanador d'Utrera* (dont je possède une très rare édition, imprimée à Séville, au siècle dernier) est écrit dans le même goût, preste de ton et d'alerte allure.

Une des pages les plus estimées de Belmonte est la description de la vie de couvent dans la très jolie scène du *Prince persécuté*, où le prétendant Démétrius (le faux Dimitri) et son domestique Pepino se déguisent en moines. Martinez et Moreto collaborèrent avec lui à cette pièce, et il écrivit en compagnie de Rojas et de Caldéron *le Meilleur ami est le Mort*.

*Le Diable Prédicateur* est une charmante comédie, qui, sous l'apparence naïve à laquelle on fut pris

alors, enferme beaucoup de malice et d'ironie. Ce n'est pas une conception ordinaire que la volonté divine forçant le Démon à se convertir en religieux prédicant, et à catéchiser, malgré lui, ravalant sa rage. Il y a, près de ce révérend d'un genre si neuf, un certain frère lai, Antholin, qui est inénarrable. Il faisait la joie du parterre, et tous sympathisaient avec lui, sans soupçonner la raillerie cachée. Mais à une époque plus réfléchie, où l'on examinait les choses de près, on comprit toute la portée des intentions de l'auteur... et la pièce fut interdite. Ses motifs de succès s'en accrurent, et de nos jours, rendue au public, elle retrouva une faveur et un enthousiasme plus vifs.

La critique moderne n'a pas ratifié les éloges outrés prodigués par Montalvan et par Lope à Don Jeronimo de Villaïzan y Garcès, avocat des conseils royaux. Elle a assigné à Villaïzan un rang très secondaire. Il est vrai que nous n'avons plus de cet auteur que cinq ou six pièces, et de ses moins bonnes.

Il naquit à Madrid, en 1604, dans la boutique d'un pharmacien. Aussi applaudi au théâtre qu'au prétoire, il fut quelque temps l'auteur favori de Philippe IV. Le roi venait incognito assister à ses pièces, passant par le logement de l'auteur, qui touchait au Théâtre de la Cruz, et d'où l'on pouvait communiquer directement avec la loge royale.

On attribuait à Villaïzan nombre de pièces qui n'étaient pas de lui, principalement les mieux réussies. Cette mode finit par agacer le poëte Antonio Hurtado de Mendoza, qui lança contre l'universel auteur une très jolie satire. Le nom de Villaïzan y revient en refrain court, répondant aux questions les plus saugrenues :

c'est lui qui a tout écrit, tout fait, qui est tout le monde. Voici une de ces strophes :

Qui fut pasteur à Bélem (Bethléem) ?
Qui donc est Mathusalem ?
Qui fut l'autre, l'autre et l'autre ?
Qui fit le péché d'Adam ?
Villaïzan.

Une autre se termine ainsi :

Et qui (car tout reste en doute)
Mit la peste dans Milan ?
Villaïzan.

Les deux meilleures des pièces survivantes ont pour titres : *Offenser par des attentions* et *Souffrir plus afin d'aimer plus.*

Don Antonio Coello, né à Madrid, dans les premières années du XVII^e^ siècle, fut capitaine d'infanterie sous le duc d'Albuquerque, et mourut dans la même ville, en 1652. Ce poëte très distingué passe pour être l'auteur des pièces du roi Philippe IV, et notamment de la principale, *le Comte de Sex* (d'Essex).

Philippe signait, d'ordinaire, « Un esprit de cette cour ». C'est la désignation d'auteur que porta d'abord ce drame, réimprimé, dans des éditions ultérieures et posthumes, avec le nom de Coello. Les modernes le croient bien de cet écrivain, quoique Jovellanos, La Huerta, Ochoa, Ticknor le donnent pour être du Roi. Les vers en sont bons, l'intérêt se soutient jusqu'au bout, et il y a surtout une belle scène, celle où le Comte, qui pourrait fuir de la prison, mais compromettrait la reine, sa libératrice, jette la clef dans la Tamise, renonçant à la liberté et à la vie.

Coello composa beaucoup de pièces en d'autres colla-

borations illustres. Il écrivit plusieurs drames avec Guevara ; quelques-uns avec ce poëte et Rojas : le *Privilège des Femmes*, *Baltasara*, *Serrallonga de Catalogne*. Les trois journées du *Pastor fido* sont de Caldéron, de lui et de Solis, et la seconde, qui est la sienne, est la meilleure. Il faut citer, parmi les pièces qu'il fit jouer seul, l'auto qui a pour titre *l'Amie la plus vraie ou la Vierge du Rosaire*.

Il eut un frère, Juan Coello, auteur d'une comédie, *l'Enlèvement des Sabines*. Les deux Coello écrivirent ensemble *Erreurs de nature et Réussites de hasard*, dont le manuscrit est dans la bibliothèque du duc d'Ossuna.

Il ne faut pas confondre Don Antonio Hurtado de Mendoza (le caustique poëte qui rima la satire contre Villaïzan) avec Don Diégo Hurtado de Mendoza, auteur du fameux roman *Lazarille de Tormes*, et qui vivait au précédent siècle.

Né avant 1600, près de Burgos, et lyrique plus encore que dramatiste, Don Antonio, par son illustre maison, ses hauts emplois, son rare talent et sa vaste érudition, occupa une place brillante à la cour du Buen-Retiro, partageant la faveur du roi avec Lope, Caldéron, Quevedo et les autres poëtes privilégiés, comme aussi l'empressement des seigneurs et l'estime du public.

Commandeur de Zurita dans l'ordre de Calatrava, secrétaire de chambre et de justice du roi Philippe IV, membre du Conseil de l'Inquisition, il semble que ses œuvres se ressentent de la pompe de ses fonctions. Habitué à composer des pièces pour les théâtres royaux du Buen-Retiro et d'Aranjuez, où elles se jouaient devant une cour cérémonieuse, académique et raffinée, Mendoza garda en ses autres comédies un peu du faste

obligé des premières. Il écrit souvent, dit son biographe, « en style de jours de fête ».

Trois compositions dramatiques se distinguent entre toutes celles de cet auteur :

*Chaque fou sa manie* est, je crois, la meilleure ; en vers souples et sonores ; joliment conduite et fort agréable.

*Les Embarras du Mensonge* précèdent la *Vérité suspecte* d'Alarcon, qui reprit ce sujet avec tant de maîtrise ; comme aussi une autre pièce d'Hurtado de Mendoza, *Il mérite plus, Celui qui aime plus*, est antérieure à *Dédain pour Dédain* et n'est pas sans analogie avec ce chef-d'œuvre de Moreto. *Les Embarras du Mensonge* sont une comédie sage et sobre, se rapprochant beaucoup des qualités que les Espagnols admirent dans Moreto. « On pourrait presque la placer parmi celles de ce maître, » estime Romanos. Elle est peut-être, sous un autre titre, la même que Mendoza écrivit avec Quevedo, en un jour, *Qui ment le plus arrive le mieux*. Ce fut pour la fête de la Nuit de Saint-Jean, donnée en 1631 par le Comte-Duc Olivarès ; la représentation eut lieu à grand apparat dans les jardins du Comte de Monterey, au Prado de Madrid, et c'est la seule pièce de théâtre (perdue, d'ailleurs) à laquelle ait travaillé le fameux Quevedo, l'un des noms les plus illustres de la littérature espagnole.

La troisième comédie de Mendoza, *le Mari fait la femme et la situation change l'habitude*, est une œuvre de véritable valeur où brillent, au plus haut degré, la philosophie, le goût et le talent dramatique du poëte. Molière, y « trouvant son bien », comme il disait, daigna « l'y prendre ».

Romanos *refondit* cette pièce « par un sentiment d'orgueil national », nous apprend-il dans sa notice sur

Mendoza. Il n'explique pas pour quel motif la moderne version ne fut pas jouée ; mais il voulait montrer que *le Mari fait la femme* est encore bien plus l'original de l'*École des Maris* que la *Discrète Amoureuse* de Lope. Suivant Moratin, traducteur de l'œuvre française, la comédie de Lope de Véga aurait été le seul modèle. Or Molière ne tira qu'une scène de la *Discrète Amoureuse*, tandis qu'il emprunta le sujet même, présenté de semblable façon, l'opposition des deux frères, les situations et les raisonnements identiques, à la pièce de Mendoza.

Je pourrais prolonger, mais sans grand intérêt peut-être, ce défilé des poëtes dramatiques — noms et œuvres — qui foisonnèrent alors : Antonio de Huerta, auteur des *Cinq Blanches de Jean-Espère-en-Dieu* et des *Vierges de Madrid* (pièces perdues) ; Diego Muget y Solis, né à Bruxelles, en 1624, de qui l'on a un volume de comédies, parmi lesquelles la *Vengeance de la Duchesse Amalfi* ; Alfonso Alfaro, prêtre de Madrid, mort en 1643, dont on peut citer, dans un grand nombre de pièces, *Aristomène le Messénien* et *l'Homme de Portugal* ; Juan Delgado, ami de Lope, et son drame *le Prodige de Pologne* ; Andrès Tamayo, et sa comédie, *A bonne faim pas de mauvais pain* ; Blas de Mesa ; Folch de Cardone, auteur de *Marina la Porchère*, et Machado, d'*Alfreda la Pastoure* ; Mogica ; Juan de la Peña ; Madrano ; Jauregui ; Gabriel de Roa ; Ludeña, très loué ; Bernardo del Castillo, renommé pour ses autos ; Quiñones de Benavente, plus célèbre encore pour ses entremets, « embrassant dans leurs séguidilles plus de sentences qu'il n'y en eut dans toutes les épigrammes des Latins » ; Gabriel Bocangel y Unzueta ; Lafuente ; Lopez de Madera ; Juan Cabezas ; Jacinto Cordero ; Hippolyte Vergara ; Benavidès...

Le *Para Todos* de Montalvan ne mentionne pas moins

de 73 dramatistes, vivants, à Madrid (1631). Dans la *Fama Postuma*, du même écrivain, 152 poëtes, quatre ans plus tard, pleurent Lope.

Le Cycle de Lope de Véga, qui s'ouvre en 1588, peut être clos par l'auteur de ces deux livres, Juan Pérez de Montalvan, le disciple préféré du Maître.

Montalvàn était fils d'un libraire. Il naquit à Madrid en 1602, et entra dans les ordres après ses études à l'Université d'Alcala, où il avait pris le grade de docteur en théologie. Prêtre à 23 ans, notaire apostolique de l'Inquisition, et remplissant exactement plusieurs autres charges encore, il se prodigua, vers et prose, dans tous les genres littéraires. Dès l'âge de treize ans il ne cessa d'écrire.

Il fit jouer 60 comédies, drames et autos. Pas une fois la fortune ne le trahit; l'énorme réputation qu'il avait conquise ne fléchit jamais; ses œuvres théâtrales, comme ses autres écrits, furent soutenues par la faveur publique avec une telle constance que nul auteur peut-être n'en connut d'égale en sa vie, sans excepter Lope lui-même. Il resta dans les époques postérieures l'un des auteurs les plus représentés, jusqu'au bout.

Le drame *Pas de Vie qui vaille l'Honneur* fut joué simultanément sur les deux principaux théâtres de Madrid, pendant une longue suite de jours; de même, *la Femme la plus constante* et *Un Châtiment en deux Vengeances*. Ces trois pièces se sont maintenues à travers les vicissitudes des temps et se donnent encore. Et l'on applaudit toujours l'*Ouvrière de Biscaye*, le *Maréchal de Biron*, les *Amants de Téruel*, la *Vierge du Travail*, bien que, refaite, elle ait été estropiée pour s'adapter au moule classique, sous le nom de *Mariette du Pot-au-feu*.

Contentons-nous de citer, en plus, dans les pièces profanes : *Comme père et comme roi*, *Être prudent et être souffert*, *S'acquitter de son Obligation*, *Ce que sont les Juges du Ciel*, *la Femme de Péribañez*, *le Prince prodigieux*, *le Prince des Montagnes*, *Amour*, *Faveur et Châtiment*, *Palmerin de Oliva* ; et parmi les autos : *Polyphème*, *Scanderberg*, *le Divin Portugais ou saint Antoine de Padoue*, *la Gitana de Memphis*, *le Fils du Séraphin*. Ces autos présentent souvent des scènes fort inattendues : ainsi *Polyphème*, où paraissent l'Appétit et la Joie, personnages que l'on comprend dans l'antre du Cyclope, nous fait entendre — ce qui s'explique moins, au temps d'Ulysse — des pétards, des guitares, des timbales et des clarinettes.

Montalvan, au milieu de ses triomphes, rencontra des ennemis acharnés. Les satires, les épigrammes publiées contre lui sont nombreuses. Toutes ne viennent pas de plumes obscures. Le mordant Quevedo ne le manquait pas ; en toute occasion, il l'accablait de traits sarcastiques. Il écrivit contre le *Pour Tous* la « *Perinola* » ; il siffla une de ses comédies et lui adressa, à ce sujet, la « *Lettre consolatrice* ». Un jour, dans l'atelier du peintre Vélasquez, l'auteur de la *Fama Postuma* improvisait une *quintilla* devant le tableau de *Saint Jérôme*. Les Anges, disait-il, indignés de le voir lire Cicéron, donnent au Saint, « pour sa lecture pécheresse, des soufflets qu'ils vont redoublant... » Quevedo interrompit tout haut le poëte, achevant la quintille par ces deux vers :

Cuerpo de Dios ! que serait-ce
S'il lisait du Montalvan !

Il avait reçu la noblesse et pouvait user de la parti-

cule « Don »; ce que, d'ailleurs, il ne fit jamais. On ne lui en décocha pas moins l'épigramme suivante :

« Au Docteur Don Juan Pérez de Montalvan : Docteur... c'est toi qui le dis; Montalvan? tu n'y as point droit; si donc on t'enlève le « Don », tu restes tout court Juan Pérez. »

A toutes ces attaques il ne répondait que par des panégyriques exagérés de ses propres ennemis, y compris le terrible Quevedo.

L'amitié de Lope de Véga, de Caldéron, de Valdivieso et des principaux écrivains du temps le dédommageait; la faveur du roi et de la cour le fortifiait. Sa gloire devint universelle. Un commerçant de Lima, Tomas Gutierrez de Cisneros, sans l'avoir jamais vu, et seulement par amour pour ses écrits, lui conféra une chapellenie avec pension.

Il mourut prématurément, usé par un travail incessant et prodigieux : une fièvre cérébrale l'emporta en 1638; il n'avait que 36 ans. Il eut aussi sa « fama postuma » ; un livre fut publié à sa louange (1639) par tous les auteurs vivants (sauf l'implacable Quevedo), *Larmes panégyristes sur la mort prématurée du Docteur Juan Pérez de Montalvan.*

Ce dramatiste était grand poëte, et, après Tirso de Molina et Moreto, desquels il approche par la vivacité du dialogue, c'est l'auteur dramatique dont on cite le plus de vers, traits fixant une pensée, élevée, satirique ou forte, et morceaux retenus par cœur. Doué d'une ingéniosité rare, il complique agréablement les situations, ne le cédant en facilité qu'au seul Lope : il a plus de vigueur que le « Phénix ».

Par la délicatesse de son esprit, l'habileté de ses arguments, la grâce du style, Montalvan se montra digne de partager, de son vivant, la gloire de Lope et

de Tirso, et on lui reconnaît une haute valeur aujourd'hui encore.

En dehors de son théâtre, ses deux livres les plus précieux et les plus souvent consultés sont le *Para Todos* et la *Fama Postuma*, consacrée à l'apothéose de son Maître.

Il eut la religion de Lope de Véga, l'enveloppant d'une adoration fière, constante, passionnée. Tendrement aimé de lui, vivant de sa vie, buvant son atmosphère artistique, il conserve sur ses œuvres un reflet de son génie. Il s'était si bien assimilé la manière et le style de Lope que beaucoup de ses pièces paraissent avoir été écrites par le Maître lui-même (*L'Ouvrière de Biscaye*, cependant, est plutôt sous l'influence de Tirso de Molina, à qui il emprunte souvent la liberté d'action et de langage de ses héroïnes. De même, les *Amants de Téruel*, qu'on donne parfois pour être de Lope, sont imités de la pièce de Tirso du même nom : sujet d'ailleurs souvent repris, et qui sera le chef-d'œuvre, encore, en notre siècle, d'un remarquable dramatiste, Eugenio Hartzenbusch).

Ce défaut de personnalité, malgré la valeur réelle de son théâtre, que nous possédons heureusement presque en entier, a empêché la critique moderne de maintenir Montalvan au rang supérieur où l'avaient placé ses contemporains. Il occupe aujourd'hui le premier parmi les auteurs de second ordre.

Des biographes ont pensé y voir l'effacement volontaire de lui-même. Il renonça, disent-ils, à sa propre originalité et peut-être à ses convictions littéraires « pour mieux suivre jusque dans ses excès » le modèle adoré, dont il fut jusqu'à la mort le fervent disciple, attirant exprès sur sa tête tous les traits que l'envie et la jalousie ne se hasardaient pas à lancer directement contre le grand Lope.

Mais il n'a pas besoin d'aller jusqu'à cette abnégation pour que sa fidélité dans l'admiration et dans l'amour demeure profondément touchante.

C'est la gloire des génies très purs de susciter chez les âmes nobles et hautes de telles ardences ; et ce culte, exempt de servilité, honore, au même point, qui le reçoit et qui l'a voué. L'exemple est plus beau, quand celui de qui vient cette vénération aurait droit lui-même à l'hommage. Avec la modestie de Montalvan, Tirso de Molina s'écarte devant Lope ; sincère apologiste, lui qui pourrait se proclamer chef et le premier d'une école, il se dit humblement le second de la sienne.

Tirso ne devait pas, dans ces pages, être confondu dans la foule qui fit escorte au « Phénix des Esprits », alors qu'il marche de pair avec lui. Il est temps, après le disciple, d'aborder l'égal.

---

## § 3

## LES DRAMATISTES DE PREMIER ORDRE

---

### APRÈS LOPE, TIRSO

A considérer l'immense renommée de Lope, dont on a vu toute l'envergure, on n'imaginerait pas que d'autres aient pu trouver place sur le même rang, dans la littérature dramatique de son pays. Il semblait qu'il lui appartînt de la dominer sans partage, comme, de son temps, il remplissait à lui seul, de ses vastes œuvres, tous les théâtres. Cependant un deuxième nom, contemporain, devait s'inscrire à côté du sien,

et quatre autres encore, plus ou moins aussi de la même époque, étaient appelés à compléter la phrase immortelle.

Quand on parle du théâtre des autres nations, il vient à la pensée un maître qui le résume : tel, en Angleterre, Shakespeare ; — ou deux, Goëthe et Schiller, pour l'Allemagne. Notre théâtre classique français, plus riche, éveille l'idée d'une trinité, Corneille, Molière, Racine. Les Grecs, d'une fécondité supérieure encore, vont jusqu'à offrir quatre noms rivaux : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane. Mais en Espagne, l'admiration moderne en a réuni six également, sur une seule ligne de gloire : Lope, Tirso, Alarcon, Rojas, Moreto, Caldéron.

Tous, par endroits, sont de valeur pareille. Dans leur ensemble et par l'universel retentissement de leurs chefs-d'œuvre, Lope de Véga et Caldéron seraient à quelque distance en avant, mais, chez leurs compatriotes, cette suprématie leur est contestée. Souvent, tel drame des autres se compare avec avantage à plus d'un à la fois de leurs meilleurs; chacun des six a des qualités où il excelle, un caractère qui ne le cède en rien à ceux des génies concurrents.

Tirso, hardi, passionné, a la grâce, la souplesse, la vigueur comique ; Alarcon, profond, élevé — impeccable — la noblesse et l'orgueil superbe ; Rojas, l'énergie, l'éclat ; Moreto, le naturel et le goût, la force des situations, l'art de composition logique ; Caldéron, la puissance et la poésie grandiose.

Gil de Zarate les considère tous les cinq comme supérieurs à Lope de Véga.

Tirso et Alarcon vécurent au même temps que lui, tandis que les trois autres, encore jeunes à la mort du « Phénix », peuvent être considérés comme ses succes-

seurs. Ils embrassent ensemble la période unique, splendeur du théâtre espagnol, qui est communément appelée l'*Age d'Or*.

Si Lope de Véga n'eût pas existé, Tirso de Molina eût été le plus glorieux des dramatistes du cycle, le « roi de la scène », et sa fécondité eût paru la plus prodigieuse (300 comédies en seize ans). C'est le seul des contemporains de Lope qui pourrait lui disputer la première place. Il le surpassa pour l'originalité, le style dramatique et les dons par lesquels je l'ai caractérisé ci-dessus. Lope est plus en rapport avec son siècle, chevaleresque dans les idées (ce dont Tirso est la négation même), inépuisable dans la création (son rival se répète), et toujours l'imagination en éveil.

Autant les moindres circonstances de la biographie du « Phénix » nous sont connues, autant nous sommes ignorants de ce qui concerne Tirso. « Mais, observe Agustin Duran, si nous avons peu de chose sur sa vie, il nous reste ses pièces : c'est le plus important pour la gloire de l'auteur, et le plus utile à la postérité. »

Tirso de Molina était un pseudonyme : il s'appelait Gabriel Tellez, et le licencieux écrivain, dont les traducteurs français n'ont pas toujours osé transcrire à nu les phrases, mais les ont habillées de métaphores décentes, fut un prêtre.

Fray Gabriel Tellez naquit à Madrid, en 1585, disent les uns (ce qui le ferait de 23 ans plus jeune que Lope), ou suivant d'autres en 1570, date plus vraisemblable, et par laquelle Lope n'est son aîné que de 8 ans.

De sa sortie de l'Université d'Alcala à son entrée dans les ordres en 1613, à 43 ans, comme Père de Notre-Dame-de-la-Merci (rachat des captifs), on ne sait absolument rien sur lui.

Sa jeunesse dut être assez orageuse : il voyagea,

sans doute, en Portugal et en différents pays, ainsi que le trahissent des passages de ses œuvres. Les femmes paraissent lui avoir laissé d'amères rancœurs. Il fut peut-être marié — on l'a cru, du moins — et soldat, comme Lope et Caldéron. Mais on en est aux conjectures. Jusqu'à son portrait, qui existait, en 1808, à la bibliothèque du couvent de la Merced, à Madrid, et qui a disparu un beau jour, sans qu'on ait jamais pu savoir où il était allé.

Prêtre de la Merci, il fut successivement maître en théologie, prédicateur, commandeur du couvent de Soria : il y mourut en 1648, à 78 ans (si l'on adopte, pour sa naissance, la date généralement proposée), ayant survécu de 13 ans à Lope.

Continua-t-il à produire des comédies après son ordination ? On se l'est beaucoup demandé, à cause de la licence excessive de ses œuvres. Pour ma part, je le crois, et la dédicace de la comédie de Lope, *la Fiction vraie*, semble le prouver. Les arguments que donnent les partisans de l'opinion contraire sont vraiment sans valeur. Je suppose que cette appellation de Tirso de Molina lui servait précisément à cacher sa personnalité, au moins pour la foule, pouvant difficilement, sous son nom de prêtre, se permettre de pareilles audaces. « Mais, répond François-Xavier de Burgos, Gabriel Tellez prit le pseudonyme de Tirso avant d'entrer en religion, puisque, en 1616, il avait déjà deux tomes de comédies imprimés à Madrid, avec cette signature, et qu'il ne fut prêtre qu'en 1620. » Voilà qui n'est pas sûr, et la preuve ne vaut guère, étant donné surtout que l'on est généralement d'accord qu'il fut ordonné prêtre en 1613. Au reste, les éditions de ce temps, altérées, mutilées (au point que les *refontes* pour les pièces de Tirso deviennent quelquefois indispensables) sont, de plus,

souvent antidatées : la deuxième partie des Comédies de Tirso de Molina est de 1635, et la troisième de 1634 !

Hartzenbusch observe que les auteurs du XVII^e siècle travaillaient en vue de la scène, et non du livre. Les comédiens, les éditeurs brouillaient les copies, les changeaient de titres et de noms d'auteurs. De là les réclamations d'Alarcon, les étonnements de Rojas, de Caldéron et de Lope. Les travaux de résurrection de l'ancien théâtre, accomplis de nos jours, ont été souvent rendus par là très difficiles.

En 1624, Tellez (ou Tirso) avait « renoncé au siècle », et depuis plusieurs années était « Mercenaire » (Père de la Merci) : il publia un recueil de nouvelles et de poésies, qui lui tient fort au cœur et dont il est parlé souvent, *les Vergers de Tolède* (*los Cigarrales de Toledo*). Trois pièces de théâtre s'y trouvaient insérées, et non des moindres : *le Timide à la Cour*, *Comment doivent être les amis*, *le Jaloux Prudent* (original, à la fois, du chef-d'œuvre de Rojas *Garcia del Castañar*, et du drame de Caldéron *A Outrage secret*). Ce volume des *Cigarrales* — prose, vers, théâtre — par la variété des œuvres qu'il renferme, donne une idée de la souplesse infinie de l'auteur.

Il va du noble au picaresque, et prend tous les tons : lyrique, épique, rustique, eucharistique. Personne mieux que lui ne réussit les idylles des champs : la *Paysanne de Sagra*, *Mari-Hernandez la Galicienne* et surtout la *Paysanne de Vallécas* sont comptées parmi ses meilleures. Quand il s'en prend aux vices ou aux ridicules (*la Jalousie guérit de la Jalousie*, *le Châtiment du « je pensai que... »*, *Marthe la Pieuse*), il déploie un esprit aigu, une verve endiablée que nul n'égale. S'il s'attaque au drame héroïque (*la Sagesse d'une Femme*), le malicieux Tirso disparaît, devient sublime et fait

dire à Lope : « Il aurait suffi pour imprimer à notre théâtre ce caractère magnifique qui le distingue des autres scènes de l'Europe. » Complique-t-il des intrigues de cape et d'épée, il est inimitable d'invention drôle, de grâce, d'esprit brillant, de rapidité, excelle à brouiller les fils, à tenir en haleine l'attention du spectateur, à exciter la curiosité, l'intérêt, dévidant et dénouant tout à coup l'action, comme par enchantement : *le Timide à la Cour*, *Don Gil aux Chausses vertes*, *Par la Cave et par le Tour* sont ses chefs-d'œuvre en ce genre. Et qu'il s'élève aux drames sacrés, il efface tous ses devanciers : la *Vengeance de Tamar* fait pâlir les autos de Lope, et il faudra la *Dévotion à la Croix* et les autres pièces « divines » du seul Caldéron avant que soit balancée la valeur du *Damné pour manque de foi ;* encore Schack écrit-il : « Le *Damné* est le plus célèbre des drames religieux joués en Espagne. »

Imagination riche de fantaisie, philosophie profonde, heureuse étude du cœur humain, il déroule, pour revêtir ces qualités foncières, le style le plus harmonieux, le plus varié, le plus rapide et le plus neuf. Il manie la langue avec une maîtrise qui fait l'admiration des critiques modernes. Il crée les mots, les tours de phrase, s'imprime dans les esprits, se fait proverbe vivant. Un peu gongorique toutefois : car il raille le *cultéranisme* (manière affectée de Gongora) et y tombe assez souvent. Mais, en général, son dialogue prompt, aisé, est plein de naturel, et les personnages parlent bien le langage qui leur sied.

Lui reproche-t-on l'invraisemblance ? la répétition des procédés? On n'a vu aucune de ses pièces qu'on ne désire revoir, et il se montre si savoureux, si varié de formes, si vif, si spirituel, encore que son esprit affecte de la candeur, et d'une grâce si expressive, avec des

vers si vigoureux, de riches rimes si abondantes et si renouvelées, que le spectateur ne peut résister à tant de magie, et se laisse mener partout où il plaît à Tirso de le conduire.

Ce *prédicateur* ne raisonne (il s'attarderait !), ni ne moralise. L'homme lui apparaît à l'état concret : il le pénètre, découvre au plus intime de l'âme les racines de ses vices, les ressorts de ses actes, et les expose sous le jour où ils se sont présentés.

C'est pour ses comédies qu'il a été le plus loué.

« Moins poli et délicat que Moreto et que Rojas, non si ingénieux et si raffiné que Caldéron, plus hardi et plus libre que Lope, Tirso, dit Martinez de la Rosa, est supérieur à tous par la malice et le sel comique. »

Peu d'écrivains lui sont comparables pour la gaîté et l'esprit caustique. On l'a rapproché du père de *Figaro*, et on l'a appelé « Beaumarchais en soutane ». C'est un ironiste charmant. Ou très persifleur, ou très dramatique. Il multiplie les traits acérés ; sa collection de valets est célèbre dans le théâtre espagnol. Voyez le Montoya d'*Aimer par signes* (œuvre magistrale, imitée par Caldéron dans le *Secret à haute voix*), le Ventura de la *Jalouse d'elle-même*, et les comiques du *Timide à la Cour*, de *Paroles et Plumes* (l'une des plus brillantes pièces de Tirso), de *Preuves d'amour et d'amitié* (qu'Alberto Lista préfère à toutes les autres).

Chez Gabriel Tellez, fait remarquer un critique, « le gracioso, destiné dans notre théâtre à provoquer le rire et *à éviter que le ridicule ne tombe directement sur les personnages nobles*, est pris presque toujours dans les classes rustiques, et son bon sens, le contraste entre les nouvelles manières qu'il s'efforce d'acquérir et celles de son village sont une source continue de comique. »

De brefs récits, prestes, incisifs, y égratignent un

travers, y blessent à vif un préjugé, et Tirso les aiguise d'une main si sûre que « ni Boccace, ni La Fontaine, ni Arioste, ni Molière même, en ceci ne lui sont supérieurs. » (Agustin Duran.)

Les figures de grâce et de fraîcheur se mêlent à ces masques bouffons, « et il divertit si bien le public qu'on n'a pas le courage de lui reprocher d'abuser de ses dons, de dégénérer en subtilité et en affectation, de ne pas épargner la pudeur ni les convenances ».

Tandis que chez Lope de Véga les femmes sont toujours idéales, irréprochables, Tirso les présente toutes intrigantes, effrontées, vicieuses. Elles se lamentent constamment (voir, entre autres, la *Dévote amoureuse* ou *Marthe la Pieuse*) sur leur « honneur perdu ».

« Quelle société fréquentait-il donc? s'écrie vertueusement Alberto Lista. Car, certainement, ce ne fut pas celle qui vivait sous Philippe III et sous Philippe IV. Il y avait au moins pudeur et dignité chez les femmes, et ce n'était point l'usage général que les mariages se consommassent avant leur célébration! La fidélité était un mérite, non un ridicule! »

Les hommes sont timides, faibles, constamment jouets de l'autre sexe. Dans les comédies héroïques, on les voit aveuglément soumis aux caprices d'une dame qui aime le héros par vanité et malgré elle, tandis que toutes les autres suscitent des obstacles à son désir. Elle triomphe par plus d'astuce, l'emportant sur ses rivales en ardeur naturelle ou en excitation jalouse. Toutes sont résolues, fougueuses dans les passions fondées sur la coquetterie ou sur l'orgueil. Il leur laisse le haut de la scène: *la Femme qui commande à la maison*, *la Sagesse d'une Femme*, *la République à l'envers*...

La *Sagesse d'une Femme* (*Prudencia en la mujer*), un des plus beaux drames de l'ancien théâtre, fait excep-

tion dans cette galerie: la reine Doña Maria est une figure digne de toute admiration. L'héroïne de *Preuves d'amour et d'amitié*, Estela, a également trouvé grâce devant l'auteur misogyne. Mais *Marthe la Pieuse*, *Par la Cave et par le Tour*, les *Balcons de Madrid* (modèle de grâce picaresque), *Antonia Garcia* (empruntée par Cañizares), la délicieuse comédie *De Tolède à Madrid*, et nombre d'autres, se distinguent par leurs types de femmes hardis et l'excessive liberté des intrigues amoureuses.

Des sœurs jalouses, que la passion a faites rivales, deviennent presque ennemies; telles Doña Marta (*Marthe la Pieuse*) et Doña Lucia, toutes deux éprises de Don Philippe, le meurtrier de leur frère, tandis que leur père Gomez a choisi pour elles d'autres cavaliers; telles, aussi, les sœurs d'*Aimer par signes* et de *Il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre*. Le bon Lista ne comprend pas chose pareille.

Le piquant, c'est que Lope, si chaste, donne son approbation sans réserves, en qualité de censeur royal et ecclésiastique, « au Révérend Père de la Merci (rachat des captifs), » ne trouvant dans les pièces qui lui sont soumises « rien contre les bonnes mœurs », admirant le génie de son auteur, sa science, sa *vertu* et sa *religion*.

Tirso, volontiers, revient aux sujets qu'il aime. Il en est deux ou trois autour desquels il s'attarde avec plaisir; par exemple, le déguisement d'une femme à la poursuite d'un homme: *Don Gil aux Chausses vertes*, l'*Amour Médecin*, le *Jardin de Juan Fernandez*, etc. (Rapprochez-les de *Tout est bien qui finit bien* et d'autres comédies de Shakespeare).

Parfois, il se moque de l'œuvre, du public et de lui-même. Il accompagne *Marthe la Pieuse* des mots « comedia sin fama » (comédie pas fameuse), les libraires

ayant pris l'habitude, pour les mieux vendre, d'appeler toutes les pièces indistinctement *comédies fameuses*.

A ce sujet, le terme de *famosa*, qu'on serait tenté d'entendre dans le sens de *profane*, par opposition à *divina*, l'un caractérisant les œuvres tirées de la renommée, de la *fama*, l'autre les drames sacrés, fut l'occasion, de la part de Voltaire, d'une bévue monumentale. Pour taquiner Corneille, il traduisit (?) l'*Héraclius* de Caldéron; mais comme les éditeurs, souvent, imprimaient en tête les mots *Comedia Famosa* en gros caractères, puis en plus petits le nom du drame lui-même (ici assez long: *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge*), il prit le genre pour le titre et dénomma sa prétendue traduction la *Comédie fameuse*.

J'ai cité, au cours de ce chapitre, quelques-unes des principales pièces de Fray Gabriel Tellez. Agustin Duran les divise en trois espèces : les comédies d'intrigue et de mœurs, les drames historiques et héroïques, les sujets dévots et religieux.

Les premières sont les plus nombreuses et les plus brillantes, principalement les paysanneries et celles dites de cape et d'épée. Aux comédies indiquées déjà il convient d'ajouter : *Aimer par art supérieur*, le *Bonheur du Nom*, *Ruse contre ruse*, *la Jalousie guérit de la jalousie*, *A Madrid et dans ma maison* (attribuée aussi à Rojas), *l'Amour et la Jalousie rendent discret*. Mais les chefs-d'œuvre sont la *Paysanne de Vallécas*, *Paroles et Plumes*, *Aimer par Signes* et *Don Gil aux Chausses vertes*. De ces quatre pièces, deux sont connues en France par des traductions (la première et la dernière); les deux autres ne sont pas moins dignes de notre admiration. *Aimer par Signes*, pleine d'énergie et de douceur, est l'une des plus originales de Tirso et renferme des beautés poétiques de premier ordre.

Les drames historiques sont, en général, inférieurs à ses autres œuvres. Il faut excepter la *Sagesse d'une Femme*, puis deux ou trois autres : *Aimer par raison d'État*, dont la scène d'ouverture rappelle celle du balcon de *Roméo et Juliette*, et *Être en faveur malgré soi* sont parmi les bons.

Des sujets religieux je citerai l'auto le *Divin Éleveur d'Abeilles*, celui qui a pour titre *Saint et Tailleur*, et les *Lacs de Saint-Vincent* (c'est l'histoire de sainte Casilda, fille d'un roi maure de Tolède) ; mais surtout le *Damné pour manque de foi*, qui est une comédie sacrée, et non un auto. Paulo l'ermite et Enrico le bandit y échangent leurs destinées, et le Démon y joue un rôle (comme dans le *San Gil* de Moreto). La *Vie d'Hérode* (utilisée par Caldéron pour le *Tétrarque*) et la *Vengeance de Tamar* (que le même poëte imita dans la *Chevelure d'Absalon*) sont de véritables drames castillans sous des noms bibliques ; de même, *la Femme qui commande à la maison*, laquelle est la reine Jézabel.

J'ai gardé à part *le Séducteur de Séville ou le Convive de pierre*, à cause de son exceptionnelle importance. Ce n'est pas l'œuvre capitale de Tirso : il a des drames plus parfaits, bien qu'on admire en celui-ci de grandes beautés. Mais il créait de toutes pièces ce type d'universelle renommée, Don Juan, jeté pour la première fois sur la scène. Combien, depuis — Français, Italiens, Allemands, Anglais, Russes — ont repris le personnage de Fray Gabriel Tellez, l'élargissant, l'approfondissant, et dans des transformations nouvelles ne laissant parfois rien subsister du cavalier imaginé par l'illustre « Mercenaire » !

Figure énigmatique, si complexe ! Elle a tenté, par son sourire plus froid que celui du Commandeur, tous

les esprits qui ont tourné autour d'elle. Ils s'efforcèrent à en saisir principalement deux aspects : le négateur, à qui le surnaturel ne fait pas baisser les yeux ni trembler la main (c'est surtout le *Don Juan* moderne); — l'homme qui sur son cœur glacé presse toutes les femmes, sans découvrir jamais l'idéal infatigablement cherché (l'*éternel Amant*). Tel l'a vu, plutôt lançant un défi à l'Inconnu, et tel autre reconnut en lui le damné de l'amour impossible. Celui-ci n'est plus le *Don Juan* espagnol; c'est l'Allemand, et, si je puis dire, le *musical*, celui de Mozart et d'Hoffmann — et qui, sans nom, plus tard, réapparaîtra *fantôme* sur le *Vaisseau* de Wagner.

C'est lui que Musset évoque, en opposant le *Don Giovanni* au *Don Juan* français, Mozart à Molière :

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer au son de la musique,
Et que de notre temps Shakespeare aurait trouvé.

Le drame de Tirso de Molina présente successivement, en leur conception élémentaire, l'une et l'autre face de Don Juan, et il pourrait (suivant ses deux rubriques) se diviser en deux parties.

La première, c'est le « Séducteur ». Je ne dis pas l'*Irrésistible*, parce qu'il met de la fraude dans ses victoires; le titre exact de la pièce serait *le Fourbe, le Trompeur de Séville* (*El Burlador de Sevilla*). Ses bonnes fortunes sont frelatées. Les femmes ne se pâment point sur ses genoux, fatalement, parce qu'il s'appelle Don Juan ; il n'est pas l'*aimant* humain que des poëtes ont conçu et dont le cœur de fer magnétise. Regardez-le se glisser traîtreusement, la nuit, dans la chambre d'Isabelle, à Naples ; dans celle d'Ana, à Sé-

ville. « Vous n'êtes pas le duc ! Ah ! malheureuse ! » — « Lâche ! tu n'es pas le marquis ! » Constamment, il se masque d'un autre visage, applique une fausse signature à son nom (N'aurait-il pas droit plutôt à celui de Lovelace ?). — Des palais il descend aux chaumières : on l'a quitté à la cour du roi ; quand on le retrouve, c'est évanoui entre les bras d'une pêcheuse, qui vient de le sauver d'un naufrage. Il ouvre les yeux et, ruisselant d'eau de mer, s'enflamme pour son humble libératrice. Après Tisbea, Aminta. Toujours les mêmes moyens ; ils ne sont pas variés ! C'est un joueur qui triche sans cesse : aux dames, par supercherie, il se donne pour l'époux ; il promet le mariage aux filles. Il sème les désespoirs, et devant les appels à la justice divine qui le frappera : « Bah ! j'ai du temps devant moi, » dit-il. Tirso, d'ailleurs, mène à ravir ces multiples intrigues : il mêle tout, les traits charmants et les farouches. Écoutez les strophes sur la plage : « La jeune fille est allée à la pêche, elle a tendu ses filets, et au lieu de poissons elle a pris des cœurs... »

La seconde moitié, c'est « l'Impavide », le Sans-Peur, à qui le *Convive de pierre* eut affaire. Le langage est d'une superbe fierté.

« Crains-tu de me donner la main, Don Juan ? — Moi craindre ? Quand tu serais l'enfer ! voici ma main. » La Statue la prend, et il semble à Don Juan que sa main brûle : il reste impassible. « Demain, je serai ton hôte. Où dois-je aller ? — Dans ma chapelle. — Seul ? — Non ; vous deux. Et tiens ta parole comme j'ai tenu la mienne. — Je la tiendrai : je suis un Ténorio. — Moi, je suis un Ulloa. »

Demeuré seul, Don Juan murmure : « Il m'a serré la main avec une telle force qu'on aurait juré une étreinte

de l'Enfer. Jamais je n'ai senti pareille flamme. Quand il me parlait, son souffle était si froid qu'il semblait venir de l'abîme. »

Il *croit* à l'enfer, et le brave. N'est-ce pas dramatique bien plus que le spectacle d'athées, en d'autres *Don Juan*, insouciants ou railleurs devant le Mystère ?

Personne n'a osé la scène du souper aussi forte que chez Tirso. C'est dans la chapelle mortuaire. Deux pages noirs les servent :

« Soupons. — Il faut, d'abord, que tu soulèves cette tombe. — Si tu l'exiges, je soulèverai ces piliers ! — Tu es brave. — Je suis fort, et j'ai du cœur. » Les pages apportent des scorpions et des vipères. « Ce sont nos mets. Ne manges-tu pas ? — Je mangerai, quand tu me servirais tous les serpents de l'Enfer ! »

L'on doit convenir que le *Don Juan* de Molière n'a pas cette attitude. Élégant, grand seigneur, hypocrite (la pièce fut écrite entre l'interdiction de *Tartuffe*, 1664, et sa représentation, 1667), intrépide, mais sans la haute allure, toutefois, du héros de Tirso et de celui de Mozart, « Sortons d'ici ! » fait-il, quand la Statue remue la tête ; en homme qui ne veut pas céder, mais qui est troublé pourtant. Il faut mettre à part la scène du *Pauvre*, d'un si étonnant caractère. Victor Hugo soutenait qu'elle était postérieure à Molière, interpolée. « *Pour l'Amour de l'Humanité !* Le trait n'est pas de son siècle ! » affirmait-il.

Ici, nous touchons à la conception du *Don Juan* moderne : je me réserve d'en dire un mot, ainsi que des principaux écrivains qui le traitèrent, quand je parlerai du *Don Juan Ténorio* de Zorrilla (1844), que l'on joue le jour de la Toussaint sur tous les théâtres d'Espagne.

Quelles sont, au juste, les origines de la fable que

Fray Gabriel Tellez eut la très heureuse idée de transporter sur la scène ?

Il a existé réellement à Séville (au XIII^e siècle ? l'époque n'est pas bien fixée) un Don Juan Ténorio, dont la famille s'y perpétua. Des Ténorio ont subsisté dans cette ville jusqu'en notre siècle, et il doit y en avoir encore. Les *Chroniques de l'Andalousie* relatent, en une histoire intitulée *l'Athée foudroyé*, que ce Don Juan tua le Commandeur d'Ulloa ; il fut frappé à son tour, rapportent-elles, pour ses crimes et blasphèmes, dans le rendez-vous funèbre que son impiété n'avait pas craint de braver. Il y trouva la mort effectivement, mais du fait des moines franciscains, qui, ayant à se plaindre de lui, s'en débarrassèrent et répandirent ensuite la légende.

On remarquera que la donnée première renferme un seul côté du « type ». Elle est muette sur l'élément d'*amour*. — La chapelle et la statue d'Ulloa pouvaient se voir encore au siècle dernier.

Le héros appartient à Tirso de Molina, qui le prit directement dans la *Chronique*. Mais le caractère qu'il lui donna et la conduite même du drame auraient été inspirés d'œuvres antérieures. On a voulu trouver dans le *Séducteur* des traces de deux drames de Lope, *C'est l'argent qui fait l'homme* et *la Confiance satisfaite*. L'imitation qui semblerait plutôt y être accusée, si toutefois Tirso emprunta à quelque pièce d'avant lui, serait relative à l'*Infamador* (le *Diffamateur*) de Juan de la Cueva.

C'est par la Compagnie de Sébastien de Prado, venue chez nous en 1659, pour les fêtes du mariage de Louis XIV, que Molière connut le *Séducteur de Séville*. C'était la première fois qu'une troupe espagnole jouait en France ; elle apportait avec elle des pièces qui furent

accueillies avidement. Les acteurs de Madrid eurent un tel succès qu'appelés à Paris pour le temps des fêtes ils y furent retenus 11 ans. Jusqu'en 1670, ils alternèrent avec les artistes français et italiens sur le théâtre des Comédiens du Roi.

Dès la première année de leur séjour, Villiers, frappé de l'effet produit par le drame de Tirso, écrivit un premier *Don Juan*, 1659, avant Molière. En 1661, Dorimon en composa un autre. Enfin en 1665 vint celui de Molière, *le Festin de pierre*, versifié en 1677 par Thomas Corneille, et qui ne fut plus joué que sous cette nouvelle forme. Deux ans après Molière, Rosimont dialoguait un quatrième *Don Juan* français, sous le titre *l'Athée foudroyé*, 1667. Les Italiens nous avaient précédés avec *Il convittato di pietra* de Lione Allacci (Naples, 1652), et un second parut, de Cicognini, à la fin du XVII<sup></sup>e siècle. Il n'y a, bien entendu, que celui de Molière qui compte, et aucun de tous ces autres n'est demeuré.

Sébastien de Prado avait monté plusieurs pièces de Tirso de Molina, entre autres *Par la Cave et par le Tour*. Les autres comédies furent données, d'origine, par diverses compagnies ayant pour directeurs Alonso d'Olmedo, qui de bachelier en droit canonique se fit comédien, puis chef de troupe ; Roque de Figueroa, Ortiz, Hérédia, Valléjo (mari de la célèbre actrice Maria Riquelme), Avendaño, Jacinto de Barrios, etc.

Casiano Pellicer nous a conservé les noms des principaux acteurs qui créèrent ces œuvres. Ce sont Damian Arias de Peñafiel, et Sébastien de Prado, Ortiz, plusieurs des directeurs ci-dessus nommés. A Maria Riquelme « qui égalait en beauté les plus belles femmes de l'antiquité et des temps modernes, et les

surpassait en vertu » ; à Francisca Baltasara, à Ana de Barrios, qui fit le voyage de Rome pour demander au Pape une dispense d'anciens vœux prononcés par son mari, et l'obtint ; à Maria de Hérédia, il faut ajouter les actrices du *Corpus* au XVII^e siècle, dont Gonzalez Pedroso (*Autos sacramentales*) nous fait connaître les plus remarquables.

Ce sont Micaela de Andrade, surnommée *Une des trois Grâces ;* Francisca Bezona, qui joua devant Philippe IV, Charles II et Louis XIV ; Antonia Manuel, Micaela Fernandez, qui, au mépris des règlements, s'habillait en homme comme en femme ; Mariana Vaca, femme et mère de deux acteurs fameux. Antonia Infanta dormait dans des draps de satin noir. Amarillis (de son vrai nom Maria de Cordova de la Véga), très appréciée de Quevedo qui la couvrait de louanges, très attaquée par Villamédiana qui l'accablait d'épigrammes, sans doute parce qu'elle l'avait éconduit, était aussi bonne danseuse qu'excellente chanteuse et que belle et parfaite comédienne. Enfin Manuela Escamilla, actrice à sept ans, mariée à treize, veuve à quinze, remariée à un poëte (Pedroso ne dit pas lequel), triompha dans le chant autant que dans la comédie.

A côté d'Ortiz et de Sébastien de Prado, l'on applaudissait Andrès de la Véga, mari d'Amarillis ; Olmedo le Vieux, qui se fit baladin par amour ; Rios y Pinedo ; Fernand Lopez, qui mourut sur les planches, comme Molière, et le comique Juan Rana (Jean Grenouille), dont le nom donna tant à rire, et fut l'occasion de quantité de farces, parfois signées d'illustres noms.

A la fin du règne de Philippe IV, 1665, il existait en Espagne, suivant Pellicer, outre les scènes royales de Buen-Retiro et d'Aranjuez, quarante théâtres.

Tirso de Molina était mort depuis 1648. Sa renommée lutta quelque temps avec celle de Lope, qui déclinait, ensevelie avec lui dans les magnifiques funérailles. Puis, les œuvres du « Mercenaire », proscrites par le Confessionnal, devinrent rares. Ce nom de Tirso si brillant s'éteignit : il tomba dans un oubli profond.

Lors des travaux de déblaiement du vieux théâtre et des premiers essais de restauration moderne, on ne le retrouve pas. Signorelli, Schlégel, Sismondi l'ignorent; Bouterweck le mentionne, inexactement.

Quand on l'exhuma enfin de l'épaisse poussière, on fut émerveillé, tant il était jeune et vivant. Il éclipsa tous les autres, même Lope et Caldéron. Le roi Ferdinant VII était parmi les plus enthousiastes ; il raffolait de *Don Gil aux Chausses vertes*.

Ce fut Dionisio Solis, en 1819, qui éveilla Tirso de ce long sommeil (par les refontes de *Marthe la Pieuse* et de la *Paysanne de Vallécas*) ; les comédiens Juan Carretero, Pedro Cubas, la Antera Baus, la Josefa Virg révélèrent au public le grand Mercenaire. Depuis, Tirso de Molina s'est perpétué à la scène : il devint le plus joué de tous les anciens.

## ALARCON

Plus encore peut-être que les autres Maîtres passés, Alarcon resta confiné dans l'obscurité la plus dense. Vous ne trouverez son nom ni chez les frères Schlégel, ni chez Sismondi, ni chez Bouterweck. Signorelli le met au rang de Zamora ; il n'a entendu parler que du seul *Domingo de Don Blas*, pièce contestée. Avant 1846, personne ne savait rien de lui.

C'est par le Dictionnaire biographique de Nicolas Antonio retrouvé, c'est par Salva, par les deux érudits fran-

çais Ferdinand Denis et Philarète Chasles que fut restitué au jour, dans sa belle et si intéressante figure, Ruiz de Alarcon, « homme de finances, Indien, poëte et bossu ».

Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza naquit au Mexique (Nouvelle-Espagne), à Tasco ou Tachco, probablement dans le dernier quart du XVI^e siècle. Quelques lignes de Nicolas Antonio et une citation de Balthazar de Médina (*Chronique de la Province de San Diégo de Mexico, des religieux déchaux franciscains*, 1682) sont les seuls documents que nous ayons à ce sujet. Nous y voyons que la famille du poëte mexicain était illustre et originaire de la petite ville d'Alarcon, province de Cuenca, en Espagne. Romanos avance ingénieusement qu'il dut être le fils du prêtre Juan Pacheco de Alarcon, — marié avant d'être dans les ordres. Ce Pacheco, mort en 1616, était en effet de la province de Cuenca, et son père portait identiquement les noms et prénom du dramatiste, Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza.

On suppose qu'il vint assez jeune en Espagne, où nous le trouvons avant 1598. C'est à une fête baroque, près de Séville, racontée par Cervantès (qui, cette année même, quitta l'Andalousie ; d'où la date présumée). Alarcon avait sans doute débarqué d'Amérique sur cette côte. Il prit part au tournoi de San Juan d'Alfarache, cuirassé de carton doré, suivant l'usage, et sur un cheval de carton, pareil à ceux des processions du *Corpus*. Ses bosses de derrière et de devant firent merveille. Il n'avait pas encore éprouvé la méchanceté publique : il dut se prêter à la gaîté de cette fête ; même il consentit à y présenter, comme les autres, un poëme burlesque : c'était sur une dame *qui suait des mains*.

Puis, il n'est plus question de lui qu'en deux circonstances : en 1611, à propos de la publication, à Barcelone, d'un livre contenant plusieurs dizains, tous de poëtes valenciens, d'où l'on a conclu qu'Alarcon habitait alors Valence ; — et en 1628, date où il est nommé, dans la capitale, prolocuteur du Conseil des Indes ; situation élevée et très riche, qui explique la jalousie générale dont il fut l'objet.

Alarcon mourut en 1639.

Voilà tout ce que nous savons de ce qui concerne l'un des plus beaux génies de l'Espagne, un des six noms qui dominent son théâtre. L'incurie de ses contemporains, leur animadversion peut-être, ont fait sur sa vie un silence que sa fière modestie n'a pas daigné rompre.

Nul ne témoigna un plus superbe mépris de la gloire. Calomnié, vilipendé, outrageusement pillé, il haussait les épaules, ne répondait que par un sourire hautain.

Difforme au physique, au moral harmonieux et magnifique, il excita autour de lui une haine invraisemblable. Même Lope, qui louangeait tout le monde, qui donnait place, dans son *Laurier d'Apollon*, aux moindres rimeurs, l'attaqua. Tirso, Gongora, Quevedo, tous s'acharnent après le Mexicain bossu. « Don Concombre d'Alarcon, poëte entre deux soupières ! » lui crie Tirso. Gongora l'interpelle : « Tortue ! Bête à deux conques ! — Chameau ! » lui jette Guevara. « Étoffe rayée ! écrit Lope, tes vers sont de tous ; ne lui reprochez pas ce qui est la faute de tant à la fois ! — Œuvre de bossu ! murmure Montalvan. — Œuvre mal écrite d'un poëte mal fait ! » reprend le Révérend Père de la Merci, Fray Tellez. Et Quevedo, allant plus loin qu'eux tous, déclare qu'il a « la poitrine levée comme un faux témoignage ».

En réponse à cet assaut d'aménités, pas un mot. La verve ne lui manque pas, cependant; il pourrait riposter; il ne daigne. Il réserve au Public ses coups, affronte son omnipotence, l'appelle en face « bête féroce ».

Le plus curieux, c'est qu'on traite Alarcon de plagiaire, quand c'est lui le volé! Et par tout le monde! Ses pièces courent sous le nom des autres. Corneille, en lui prenant le *Menteur*, croit que c'est à Lope; et alors il ne se fait pas scrupule, jugeant que l'inépuisable appartient à tous. Au reste, des éditeurs ignorants ou malintentionnés attribuent à Lope plus de 20 comédies de cette « étoffe rayée dont les vers sont de tous », comme il dit. Exemples: *la Vérité suspecte*, *Avant de te marier prends garde à ce que tu fais*, qui n'est autre que les *Maris en revue*. On lui change ses titres... A la fin, il demande la parole. Un premier volume de son théâtre avait paru à Madrid en 1628, et un second à Barcelone en 1634; il écrit dans la préface de celui-ci:

« Sache, lecteur, que les 8 comédies de ma *Première partie* et que les 12 de cette *Seconde* sont toutes de moi, bien que quelques-unes soient devenues plumes de certaines corneilles, telles que le *Tisserand de Ségovie*, la *Vérité Suspecte*, les *Maris en revue*. » Étrange prévision dans ce reproche aux « corneilles », comme s'il eût pressenti que le plus illustre larcin lui serait fait par le Tragique français! Et il ajoute, avec sa modestie hautaine:

« C'est la faute des éditeurs si plusieurs d'entre elles passent pour être à d'autres maîtres; et ce n'est pas la faute des auteurs à qui on les attribue, et qui montrent plus de dédain, en ne réclamant pas, que moi, dans le soin que je prends ici. J'ai voulu le déclarer, plus pour leur honneur que pour le mien; car il n'est pas juste que leur renommée souffre de cette publique ignorance. »

Dans cette iniquité générale je dois pourtant dire que le *Laurier d'Apollon* de Lope, le *Pour Tous* de Montalvan et la *Bibliotheca Hispana* de Nicolas Antonio reconnaissent la valeur d'Alarcon.

« Les comédies d'Alarcon, estime Alberto Lista, sont toutes originales, quant aux sujets et quant aux situations. En lisant Moreto, nous nous souvenons de Lope et de Tirso, bien qu'améliorés ; Caldéron se copie très souvent lui-même ; Alarcon ne copie personne et ne se répète pas. »

Tout au plus fit-il un emprunt, avons-nous vu, au grand inventeur Mira de Mescua.

« Ses situations sont toujours neuves, ce qui paraissait impossible après les 1800 comédies de Lope de Véga. Le dialogue vif, intéressant, plein de grâce, abonde en mots inattendus dans le comique, en émotions terribles dans les scènes de drame. »

Quand viendra la grande éclipse du XVIII[e] siècle, Alarcon sera le plus oublié de tous. On adaptera le *Menteur* de Corneille, habillant à l'espagnole ses personnages, dans de ridicules traductions, sans même connaître l'existence du magnifique original.

Heureusement, on a aujourd'hui son théâtre *complet.* Il va de pair avec celui des dramatistes de premier rang.

Comparé aux cinq autres, il est peu fécond, n'ayant pas produit, en tout, plus de 25 à 26 pièces ; chiffre restreint pour l'époque. Mais il est très soigné. Il n'a pas l'abondance de Lope, ni la haute poésie de Caldéron ; il est plus profond, il a plus de goût, de correction et de philosophie.

Le peu d'œuvres qu'il a écrites portent un tel sceau d'originalité et de vigueur qu'il est impossible de ne pas les reconnaître entre toutes. Si l'on pouvait le confondre avec un autre, ce serait avec le seul Moreto.

Tous deux, en effet, s'adonnèrent aux sujets moraux, et si Moreto montra plus d'art, Alarcon a plus d'énergie et de logique. » Antonio Gil de Zarate (*Manual de literatura*).

En 1852, dans l'excellente collection Rivadeneyra, Hartzenbusch, pour la première fois, donna un Alarcon intégral.

Des 26 pièces qui composent le recueil, « il n'en est pas une qui ne se distingue par la science de la composition et la simplicité dans l'action, sans laisser pour cela d'être intéressante ; la langue y est d'une pureté rare, et le style si élégant et si choisi que personne en ceci ne le surpasse et que peu l'égalent, dans des cas qu'il est possible de compter. » (Mesonero Romanos.)

Ses vers, souples et sonores, sont dénués d'affectation et de *cultéranisme*. Il est le plus propre — de préférence à tous les poëtes dramatiques — à servir de modèle pour le pur castillan.

Avec les *Murs entendent*, la *Vérité suspecte*, *Acquérir des Amis* et les deux parties du *Tisserand de Ségovie*, la gloire d'Alarcon n'aurait déjà rien à envier aux plus grandes.

La première de ces pièces contient des traces d'autobiographie, — ainsi qu'une autre, les *Faveurs du Monde*. Il partage en deux son nom, Juan Ruiz Alarcon y Mendoza, pour le donner à un personnage de chacune d'elles : ainsi les *Faveurs du Monde* ont pour protagoniste Garcia-Ruiz Alarcon, et *les Murs entendent* Juan de Mendoza (De même Lope de Véga dans la *Dorotea*, Cervantès et quelques autres). Juan de Mendoza, comme l'auteur, est disgracié de la nature, mais aimant, fier et noble.

*Les Murs entendent* auraient eu pour titre chez Cor-

neille *le Médisant*, s'il les avait pris pour donner un pendant au *Menteur*. C'est une comédie de caractère qui eût été digne de figurer à côté du chef-d'œuvre comique du maître français. J'en citerai ce joli trait :

Deux jeunes gens, Juan et Mendo, parcourent la rue Royale, à Madrid, considérant les édifices.

« Quel est ce magnifique hôtel ? demande Juan. — Un hôpital, élevé par un financier de la ville. » Le questionneur s'extasie, loue la munificence de l'homme qui *a fait* ce palais pour les pauvres. Et Mendo, négligeamment : « Il *avait fait* d'abord les pauvres. »

L'ensemble des deux drames qui portent au fronton ce titre *le Tisserand de Ségovie* constitue un monument considérable dans la littérature dramatique espagnole. C'est une épopée en action, d'un très haut souffle.

Certains auteurs en contestent la *Première partie*, la trouvant entachée de *cultéranisme :* ils voudraient la rejeter du théâtre d'Alarcon. Hartzenbusch incline à croire qu'elle n'est pas de lui ; mais il n'en est pas bien sûr, et il la donne avec les autres. C'est une des conceptions les plus énergiques, un des drames les plus impressionnants que je connaisse. Le siège que supporte Fernando Ramirez dans l'église Saint-Martin, seul contre une foule, n'ayant pour allié qu'une jeune fille dans la maison qui est de l'autre côté de la rue ; puis, l'émouvante sortie qui lui est ménagée, dans les circonstances les plus dramatiques, captivent le spectateur à un degré rare. Maintenant, l'assailli de tout à l'heure a changé d'être : en s'échappant de l'église, il y a laissé son cadavre. Fernando Ramirez est mort ; il est désormais le tisserand Pedro Alonso. « Où irons-nous ? demande-t-il à sa vaillante libératrice, qui s'est unie à lui dans la fuite et dans le péril. — A Ségovie. — Et là-bas, que dois-je

faire ? — Tisser, jusqu'à ce que soit prête la trame de la vengeance. »

Le second drame n'est pas moins farouche. Plus romanesque peut-être qu'épique, il semble qu'un Dumas père y ait collaboré avec Shakespeare. Pedro Alonso (ou Ramirez) triomphe de tous les dangers avec un courage cruel. Pour s'évader de prison, il prie son ami de lui porter un coup de couteau dans la figure. A l'acte suivant, il brûle ses mains à un brasier jusqu'à ce que ses liens éclatent, et à la fin, tel un autre Monte-Cristo, se fait connaître à ses puissants ennemis dans le moment où il les frappe, un à un, de l'épée justicière.

Philarète Chasles a écrit une fort belle étude sur le premier *Tisserand*, et Schack, à son endroit, n'élève aucun doute sur la paternité d'Alarcon. En les admirant l'une et l'autre, que je crois fermement du même auteur, je ne sais si je ne donnerais pas la préférence à l' « apocryphe » sur l'authentique.

*Acquérir des amis*, poëme sublime de l'amitié, est presque égal au *Tisserand de Ségovie*. Chasles regrette que Corneille ne l'ait pas connu. Du chef-d'œuvre tragique d'Alarcon, dit-il, il eût fait un autre chef-d'œuvre, comme dans le comique, le *Menteur*, avec l'admirable *Vérité suspecte*.

Le critique allemand Frédéric Schack porte aux Français une telle haine que, pour ravaler Corneille, il abaisse un peu l'original de sa comédie. Sans doute, concède-t-il, la *Vérité suspecte* est parmi les plus rares et peut être qualifiée de premier ordre ; toutefois, Rojas, Tirso, Moreto, Lope et Alarcon lui-même en ont écrit de meilleures, plus ingénieuses dans la conception, et offrant plus de force comique, plus de grâce et d'élégance. « Mais, ajoute-t-il, ses beautés ressortent surtout

quand on les compare à l'imitation sèche et terne de Corneille, transformant en une pièce insupportable un tableau plein de vie. »

Nous voilà loin des écrivains qui répètent que Corneille honora Alarcon en lui empruntant le *Menteur*, et ce faisant, lui conféra la gloire !... Appréciations évidemment injustes d'un et d'autre côté, ainsi que je l'ai observé pour le *Cid*. Admirons deux belles œuvres, chacune dans son goût, avec le caractère d'un auteur autre et d'une différente littérature.

Corneille a transposé la comédie espagnole. Elle ne se passe plus à Madrid, mais à Paris. Dorante y ment avec moins d'élégance que Don Garcia, et Cliton est plus *gracioso* que Tristan : car le compagnon de Garcia est mieux qu'un valet ; c'est une manière de *conseil* que lui a donné son père. Du reste, les graciosos d'Alarcon ne sont pas des figures conventionnelles, mises là pour les besoins du drame : il les prend dans la vie et les mêle à l'action.

La pièce française avait été jouée en 1642, deux ans après la mort de l'auteur original, sans que la *Verdad sospechosa* eût cessé d'être tenue pour œuvre de Lope de Véga : Corneille avait pu se tromper à la signature. Un peu plus tard, dans l'*Examen du Menteur*, il déclare qu'il a traduit en partie et en partie imité la comédie de *Juan d'Alarcon* (car il a fini par savoir qu'elle n'était pas de Lope, le livre de 1634 lui étant tombé dans les mains, celui-là précisément où l'auteur se plaint d'être dépouillé par les *corneilles*).

Ce sont les plus belles scènes qu'il traduisit.

La description de la *fête sur l'eau*, plus vraisemblable en Espagne, est fort jolie dans le texte français ; mais combien supérieure dans l'original ! Le dialogue du père et du fils : « Êtes-vous gentilhomme ? » se trouve

tout entier dans Alarcon. Ici Corneille est à l'aise : le ton s'est élevé ; ces grands mots d'honneur et de noblesse lui sont aussi familiers qu'aux maîtres espagnols, et il se sent de leur famille. Géronte parle presque comme Don Diègue, et, si l'on ne savait Dorante coupable, en fausse posture, on s'attendrait à ce qu'il répondît : « Tout autre que mon père... » La scène n'a rien à envier à celle que nous lisons en vers castillans, entre Don Beltran et Don Garcia ; rien... que l'originalité.

Dans ce même *Examen du Menteur*, où, loin de relever le mot de l'auteur mexicain qui semble le viser, il écrit : « De quelque main que parte cette comédie... je n'ai rien vu dans cette langue qui m'ait satisfait davantage, » le poëte à qui l'on devait déjà le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* et *Pompée*, ajoute humblement qu'il donnerait bien deux de ses plus belles œuvres pour avoir été l'inventeur de celle dont on le fait le larron.

Le dénoûment d'Alarcon est préférable. Car Don Garcia y est puni, forcé par son père d'épouser la femme qu'il n'aime pas. « Ah ! je perds mon bonheur ! » soupire-t-il. Pourtant, il avait enfin dit la vérité ! Mais, dans la bouche d'un menteur, même la *Vérité* est *suspecte*.

Chez Corneille, Dorante est averti à temps pour ne pas s'enferrer : il ment une fois de plus, et à ce coup l'on croit qu'il dit vrai. Il épouse donc celle qu'il aime, et a raison sur toute la ligne. Ce qui est d'un bien mauvais exemple.

Par un si rare exemple apprenez à mentir,

souligne le dernier vers de la pièce. Étrange compliment de gracioso que fait là Cliton au public !

Ce n'est pas une des moindres gloires d'Alarcon que d'avoir créé la comédie d'où sortit Molière. Sans le *Menteur*, en effet, Molière l'avoue à Boileau, il eût bâti quelques pièces d'intrigue, telles que la première version du *Dépit Amoureux;* il n'eût pas conçu le *Misanthrope*. La France doit donc à l'Espagne la tragédie et la comédie. Et le drame... — Car elle le demandera aux grands Castillans autant qu'à Shakespeare, et c'est d'eux encore, après le *Cid* et le *Menteur*, modèle de l'*Étourdi*, que procèderont *Hernani* et *Ruy Blas*, sujets espagnols.

Au premier acte des *Seins privilégiés* (ou *Jamais beaucoup n'a coûté peu*), le comte de Galice trouve chez sa fille le roi Alphonse, comme Ruy Gomez de Silva le roi Don Carlos; or, Elvire aime Rodrigo de Villagomez, et, de même que Doña Sol éprise d'Hernani, la jeune fille est doublement épouvantée : d'abord, par l'introduction nocturne, dans sa chambre, de ce violent et puissant rival de l'homme qu'elle a choisi, et ensuite par l'arrivée du vieillard, qui les surprend. Tel Garcia del Castañar, dans le drame de Rojas, dont les rapprochements avec celui d'Hugo ne sont plus des coïncidences.

Mais voici qui a une saveur très espagnole : afin de faire croire à tous que c'est à lui, et non à sa fille, que le roi a rendu cette visite de nuit, le comte de Galice reconduit son hôte aux flambeaux jusqu'au seuil du palais royal. Les deux journées qui suivent ce premier acte mouvementé sont très variées, emplies de scènes intéressantes. Au premier plan est la nourrice de Rodrigo de Villagomez, Jimena, cette figure d'héroïne populaire, fort amusante dans son patois paysan, luttant avec les bêtes fauves sans le secours du fer, dévouée à son maître comme un bon chien, et qui enlève entre

ses bras vigoureux le roi Alphonse pour l'empêcher de seconder l'attaque de Ramire contre Rodrigo. C'est Jimena qui est l'occasion du *privilège*, titre de cette curieuse pièce. Alphonse confère la noblesse à toute femme nourricière d'un Villagomez.

La *Cruauté pour l'Honneur* n'est inférieure à aucun des drames dont j'ai parlé ci-dessus, pas même au *Tisserand*. Une sorte de « Dimitri » espagnol, un faux roi Alphonse le Fort, qui revient de la Terre sainte, révolutionne l'Aragon. Dans une suite de scènes émouvantes, il est mis en présence de la reine et des princes ; et à Sanche, l'héritier du trône, qui le combat, il déclare tout à coup : « Eh bien, oui ! je ne suis pas le roi ; mais ta mère un jour a failli, et je t'ai eu d'elle. Vois maintenant si tu veux être parricide. » Et il prouve ce qu'il a dit. L'action rebondit avec plus de force. Au dénoûment, dans une scène d'une grandeur farouche, le fils frappe l'imposteur.

Je n'ai pas épuisé les pièces excellentes d'Alarcon. *Changer pour trouver mieux* et les *Maris en revue* sont deux comédies de premier ordre. Dans l'*Épreuve des Serments*, la sorcellerie sert de ressort principal ; la *Cave de Salamanque* est une féerie.

A ce propos, il ne faut pas confondre un autre Alarcon, auteur de la *Sorcière* (*Jeteuse de Sorts*), que j'ai mentionné dans un précédent chapitre, avec Ruiz de Alarcon (non plus qu'avec Francisco de Rojas ; car ce poëte contemporain du Mexicain et de l'auteur de *Garcia del Castañar* porte leurs deux noms à la fois, Andrès Alarcon y Rojas).

Une comédie mauresque tout à fait charmante, mais très folle, a pour titre *l'Intrigue de Mélilla*. Et il ne serait pas permis d'omettre *l'Industrie et le Sort*, *le*

*Châtiment de l'Amitié, les Embarras d'un Mensonge* (c'est le titre à peu près — on l'a vu — de la comédie d'un autre Mendoza, Don Antonio Hurtado), sujet cher à l'auteur, qui y revient encore dans *la Vérité sert toujours*.

Cette dernière pièce affiche une collaboration qui a de quoi surprendre, celle du « maëstro Tirso de Molina ». Je ne sais comment le malicieux Gabriel Tellez put frayer avec Don Concombre ; mais il paraîtrait que Tirso et Alarcon écrivirent ensemble plusieurs pièces, parmi lesquelles *la Vérité sert toujours* et *Ruse contre Ruse*.

Un autre détracteur de « l'Indien bossu », celui qui l'appelait « dromadaire » et « calebasse », Luis Vélez de Guevara, travaille avec Alarcon à la même œuvre, *les Hauts faits du Marquis de Cañete*. Ce drame, dont le sujet américain devait plaire à notre poëte (c'est le même que l'*Arauque Dompté* de Lope), est un véritable arlequin. Il n'a pas moins de neuf auteurs : trois par journée. Vit-on jamais pièce plus bariolée? Le premier acte est de Mira de Mescua, du comte del Basto et de Luis de Belmonte, qui l'écrivirent par tiers. Alarcon commença le second acte, passant la plume, pour le deuxième tableau, à Guevara, qui la remit à Fernando de Ludeña, pour rimer le troisième. La dernière journée eut pour auteurs, dans l'ordre suivant, Jacinto de Herrera, Diégo de Villégas et Guillen de Castro. Enfin Luis de Belmonte, de rechef, termine.

De tant d'illustres pères il ne sortit qu'un avorton. Les collaborations d'Alarcon ne furent pas heureuses : il ne réussit que dans les œuvres où il est seul.

Pour terminer cette revue, je citerai deux pièces, des moins bonnes assurément, mais dont la concep-

tion est trop bizarre pour n'en pas dire un mot au passage.

Le *Maître des Étoiles* est le plus singulier roman du monde. Lycurgue, le législateur de Sparte, se cache sous des habits de paysan ; il a pris le nom de Lacon. Mais le roi de Crète le fait rechercher partout pour venir gouverner son royaume : ainsi le veut l'oracle d'Apollon. Pendant que son ministre Sévère, déguisé en marchand, emploie en Grèce des ruses subtiles pour découvrir le faux Lacon, le roi viole un peu la fille de l'absent, Diana, qui se défend toutefois, bien qu'elle aime son maître. Sévère force Lycurgue à se trahir : pour cela, il n'a eu qu'à faire exagérément l'éloge des lois de Solon, meilleures que celles de Sparte, affirmait-il. « Qu'en sais-tu, marchand ? » Le législateur dévoilé, Sévère l'emmène en Crète. Voilà Lycurgue ministre à son tour. Il tombe amoureux de cette même Diana, la fille de son prédécesseur, et le roi, qui espère le « Montespaniser », la lui laisse épouser, puis s'empresse de l'éloigner le jour de ses noces. Pour arriver tout de suite à cette situation d'opérette, j'ai passé divers incidents, dont le principal est le duel de Lycurgue, redevenu Lacon, avec un jeune Crétois qui l'avait offensé à Sparte et qui se trouve être Téon, frère de Diana. Ce Téon a été emprisonné pour un méfait public; le ministre le délivre, puis endosse son vêtement rustique, du temps où il reçut l'injure, le provoque et le tue. Mais ceci n'a pas d'importance. Lycurgue se doute bien qu'on ne l'envoie pas dehors, une heure après son mariage, sans nourrir de mauvais desseins. Il revient et trouve le roi dans la chambre de sa femme. Que faire contre un roi ? il ne peut rien : car tous ces personnages, sous des noms grecs, sont des Espagnols de Philippe IV. Alors il se perce de son épée. C'est ce qu'il appelle res-

ter *Maître des Étoiles* (Entendez par là « de sa destinée » ; car, de cette façon, il n'est pas déshonoré ; le roi ne le tue pas lui-même, et ne s'expose point à la vengeance des Spartiates ; d'où guerre, désastres, etc.).

L'*Antechrist* est un auto d'une imagination bien extraordinaire, mais où les scènes vigoureuses et les beautés de style ne manquent pas. J'y relève une invention chère à l'ancien théâtre espagnol. L'Antéchrist, fils maudit d'une mère incestueuse, qui se donne pour le Messie à Jérusalem et dans un autre tableau règne à Babylone, a dans son harem de femmes noires, blanches et cuivrées, une chrétienne, Sofia. Elle lui résiste, elle s'échappe, sauvée par le prophète Élie. Dès lors, le Fils du péché, le bélial, la bête Céraste, au milieu de ses triomphes, ne pense qu'à cette femme.. On lui apporte les clefs de Jérusalem ; mais il déclare au faux Élie et aux puissances démoniaques, ses aides, qu'il confessera Jésus, fils de Dieu, si on ne lui rend sa chrétienne. Alors, comme chez Mescua, chez Caldéron et chez Moreto, le Démon suggère une forme infernale qui a la ressemblance de Sofia ; mais, dans son harem, ce n'est qu'un squelette qu'étreint l'Antechrist.

Alarcon se singularisa par un soin constant dont peu s'étaient avisés jusqu'à lui : ce fut de donner un but moral à ses pièces. La magnanimité des conceptions distingue ce noble poëte. Son âme dut être belle, si elle se réfléchit dans ses œuvres.

Champion de la vérité en plusieurs drames, punisseur de la médisance (*les Murs entendent*), professant la fidélité à la parole donnée (*Acquérir des amis*), la religion des serments (*l'Épreuve des Promesses*), glorifiant l'amitié (*les Maris en revue*), il a toujours pour fin

l'honneur, la générosité, l'élévation des sentiments et des caractères. Sa galerie de femmes — des plus variées — fait contraste avec celles de Gabriel Tellez le « Révérend Mercenaire ».

Il semble respirer naturellement l'orgueil chevaleresque et l'héroïsme. Hué de son vivant, méconnu après sa mort, moqué, volé, oublié, il ressortit l'un des plus hauts, et par quelques-uns préféré à tous les autres.

Ce contrefait, d'une si rare beauté intérieure, nous apparaît comme une création *romantique*, une de ces figures d'antithèse où se plaisait notre Victor Hugo: tel Quasimodo ou Gwynplaine. Esprit ardent et grave sous une enveloppe bouffonne, on dirait un symbole vivant du Théâtre espagnol : il a pour gracioso menant la pièce son propre corps, et le Drame aux élans sublimes, puissant et fier — mêlant les surhumaines grandeurs et les délicatesses charmantes — est son âme.

## ROJAS; MORETO

Francisco de Rojas Zorrilla, né à Tolède, le 4 octobre 1607, est estimé le plus tragique de tous les poëtes espagnols.

Très discuté pour son admission dans les six dramatistes de premier ordre, certains veulent qu'il ne doive ce rang — usurpé suivant eux — qu'à la seule pièce *Garcia del Castañar*. A part, disent-ils, cette œuvre — hors de pair, incontestablement, et qui s'égale aux plus beaux drames — Rojas est inférieur au groupe génial; même, Mesonero Romanos, qui s'est chargé à contrecœur de la grande édition de son théâtre dans la collection Rivadeneyra, déclare, en commençant, qu'en outre des cinq « de la phrase immortelle » il préfère encore

à Rojas : Guillen de Castro, Guevara et Montalvan. D'autres, au contraire, pour qui, en dehors du *Garcia*, des chefs-d'œuvre nombreux lui assurent son rang légitime, proclament Rojas supérieur à Lope, à Tirso, à Alarcon et à Caldéron, et ne lui reconnaissent pour égal que Moreto.

De sa vie (naturellement!) on ne sait rien. Sans doute, il dut être soldat, comme Lope et Caldéron. On pense aussi qu'il étudia à Salamanque. A vingt-cinq ans, il est remarqué déjà et loué dans le *Para Todos* (1632); son nom n'est pas cité dans le *Laurier d'Apollon* deux ans plus tôt : il était évidemment trop jeune. Montalvan l'appelle « poëte fleuri, ingénieux et brillant »: Don Francisco venait de donner *Entre fous va le jeu* (ou *Don Lucas del Cigarral*), « l'une des plus originales comédies du théâtre espagnol, » affirme Schack, lequel s'empresse d'ajouter avec mépris : « abîmée par Thomas Corneille » (ce qui est exact).

Un document inédit de Barrionuevo (*Informations*) est venu jeter un trouble profond chez ses biographes. Il y est parlé de la mort tragique de Rojas, arrivée en avril 1638. Il n'aurait pas dépassé trente et un ans. Or ses comédies parurent en 1640 et 1645, et l'auteur annonce une troisième partie. De plus, le manuscrit de l'*Ascension du Christ*, auto, est de 1660... Est-ce un autre Francisco de Rojas qui est mort en 1638? ou bien ce sosie a-t-il écrit l'auto de 1660?

Le nom de Rojas est alors très répandu. On en a vu quelques-uns déjà : Fernando de Rojas, l'un des *inventeurs* de la *Célestine;* Agustin de Rojas, l'écrivain du *Voyage Amusant;* l'Alarcon Rojas de la *Sorcière*. Mais ceux-là se distinguaient par les prénoms! Or voici que nous nous trouvons en face de quatre Francisco de Rojas à la fois! tous contemporains et composant des pièces

de théâtre !... Comment veut-on que les éditeurs d'alors, déjà négligents, ne s'y perdent pas, et que les critiques actuels ne soient pas déconcertés dans leurs efforts pour mettre un peu d'ordre parmi cette histoire brouillée de l'art dramatique en Espagne !

Devant l'affirmation de Barrionuevo, ils se sont sentis fort embarrassés. Mort en 1638 ! le vrai Francisco de Rojas? celui du *Garcia ?*... « Il paraît qu'il en réchappa, hasarde Romanos, puisqu'il prit l'habit de Saint-Jacques en 1644, le 15 octobre, à l'apogée de sa vie politique et littéraire ! » Cependant le texte des *Informations* est formel.

Cayetano de la Barrera décide nettement qu'il ne s'agit pas du bon, et que le Francisco de Rojas qui nous intéresse, « l'un des six Maîtres égaux, » vivait encore en 1680 : il survécut même à Caldéron (mort l'année d'après). De combien de temps? — L'Espagne est si bien renseignée sur ses plus illustres poëtes qu'il est impossible de dire l'année où il mourut.

On a beaucoup confondu avec lui, se prend à remarquer Romanos, un Francisco de Rojas y los Rios, né à Madrid en 1590, et dont le père était originaire de San-Esteban de Gormaz : c'est ce qui a fait assigner par quelques-uns cette ville pour lieu de naissance au rival d'Alarcon et de Moreto. Comme le nôtre — et ceci est infernal — ce Francisco de Rojas prit l'habit de Saint-Jacques, il fut chambellan de Philippe IV comme lui, et, comme lui encore, La Barrera l'enregistre dans son *Catalogue* des poëtes dramatiques. Aussi Montalvan et La Huerta ne s'y retrouvent pas.

Puis, ledit La Barrera en mentionne un troisième, Francisco Rojas, chapelain de l'hôpital général, et un quatrième, Francisco de Rojas Sandoval, auteur de *l'Homme de la Manche le plus honoré*. Il en sort de par-

tout ! car, à présent, j'en relève un cinquième, un Don Francisco de Rojas qui fit jouer la *Noce dans le supplice*. Et en outre de ces cinq Rojas, homonymes de nom et de prénom, il y en avait quatre qui purent les connaître : je viens de nommer tout à l'heure Agustin de Rojas, qui vivait encore, et cet Andrès de Rojas Alarcon, qui a l'air de le faire exprès en portant ces deux noms ensemble, afin d'embrouiller davantage. Les deux autres étaient Nicolas Rojas y Prieto, qui écrivit *Pallas et Mercure*, et Don Diego de Rojas y Argomeda, auteur de la *Cour du Palais*. Ainsi, neuf Rojas à la fois ! Dix, si l'on remonte au créateur de la *Célestine !*

Après cela, on ne peut plus s'étonner des altérations que dès son vivant subit le répertoire de notre poëte. Déjà il a des pièces authentiques des plus folles ; mais on lui en prêtait de pires. Aussi prend-il soin de signer ses drames de ses deux noms, Rojas y Zorrilla (bien que ce dernier soit inexplicable, puisque son père s'appelait Don Francisco Pérez de Rojas, et sa mère Inès de Besga Ceballos, et non Zorrilla).

Nous avons de lui environ 80 pièces, dont 15 à 20 autos ; sans compter une dizaine d'autres en collaboration avec Mira de Mescua, Guevara, Montalvan, Coello et Caldéron. Il existe chez le duc d'Ossuna des manuscrits originaux de Rojas : l'un, *Dédain vengé*, est sous le nom de Lope ; d'autres sont attribués à Tirso, à Caldéron, etc. Si l'on déduit les pièces douteuses, quelques-unes franchement mauvaises (qui ne doivent pas être de lui), on finit par arriver au chiffre de trente, et ce sont celles qui ont été admises dans l'édition de Mesonero Romanos.

Nous savons, par le témoignage de Bancès Candamo, qu'un drame de Rojas (*A chacun ce qui le touche*) fut

sifflé, parce que le personnage principal venait à découvrir que sa femme avait été violée avant ses noces. Le public ne pardonna pas une telle audace.

On suppose que les autres pièces eurent du succès. Toutefois, Francisco de Rojas ne semble pas avoir obtenu, en sa vie, un renom éclatant : personne, jamais, n'a cité *Garcia del Castañar*. Mais les étrangers l'appréciaient mieux : Thomas Corneille, surtout!

Sa gloire ne commença guère avant la fin du premier quart de ce siècle. C'est l'époque de la réapparition des Maîtres (1819-1825) : à un public qui les avait oubliés Martinez de la Rosa, Garcia Suelto, Duran, Alberto Lista présentaient en liberté les Génies du Théâtre. Dionisio Solis exhumait Tirso, le *refondait ;* Lista, dans la chaire, professait ses retentissantes *Leçons* et sacrait les cinq premiers dramatistes ; mais ses cours de l'Athénée s'arrêtèrent à Rojas, et il n'eut le temps de traiter que du seul *Garcia.*

Un second groupe suivit — Hartzenbusch, Zarate, les Ochoa, Fernandez-Guerra, Romanos — qui remit debout Francisco de Rojas, en même temps que Tirso, Moreto, Alarcon.

Si, pour justifier l'élévation de Rojas au rang des Six, on vous donnait à lire les *Aspics de Cléopâtre*, ou bien le *Faux Prophète Mahomet*, vous pourriez croire à une plaisanterie de mauvais goût. Il est vrai que Corneille écrivit *Suréna* et aussi *Pulchérie*. Mais que de « Surénas » et que de « Pulchéries » chez le poëte espagnol ! *Persiles et Sigismonde*, *les Travaux de Tobie*, *la Jalousie de Rodamonte*, *les Enchantements de Médée*...

Deux drames médiocres font penser à deux chefs-d'œuvre étrangers : les *Factions de Vérone*, c'est « Roméo et Juliette, » qu'on ne s'attendait pas à ren-

contrer ici. Imprimée en 1648, la pièce de Rojas est de cinquante ans postérieure au *Roméo* de Shakespeare. Malgré cela, Don Francisco ne put connaître l'œuvre illustre et dut puiser aux mêmes sources que son devancier. L'autre, *On ne peut être père étant roi*, est l'original du *Venceslas* de Rotrou. L'on a vu que ce sujet eut pour inventeur Guillen de Castro, avec des noms différents et sous le titre *la Pitié dans la Justice*. De même, Lope, qui a tout traité, précède Rojas dans la conception d'un « Roméo et Juliette » espagnol, *les Castelvins et les Montèses*, pièce qu'il fit jouer, mais ne publia point, et qui parut seulement en 1647, deux ans après les *Factions de Vérone*.

Que d'orthographes ont diversifié ces noms ennemis, les Capulets et les Montaigus (Montague dans Shakespeare), depuis la *Giulietta* primitive de 1535 ! Les Cappelletti et les Montecchi de Luigi da Porto, de Groto, et de Bandello étaient déjà devenus chez Pierre Boisteau, dans la nouvelle française du XVI^e siècle (qui, traduite en anglais par Paýnter, fut l'origine directe du *Roméo*), les Montesches et les Capellets : Rojas les transcrit exactement dans le sous-titre de son drame, *les Factions de Vérone ou Montescos et Capeletes*. Lope de Véga estime plus joli « *Castelvins et Montèses* », que je trouve encore catalogués ainsi : *les Castelviès et les Monsalvès*. A Roméo il préféra Rosélo. Le Rhomeo du nouvelliste français (Romeus dans le poème d'Arthur Brooke) ne plaît pas davantage à Rojas : il appelle l'amant de sa Julia Alexandre Romero.

Mais Lope ne se borne pas à des substitutions de noms, à changer, par exemple, Lorenzo (frère Laurent, Laurens et Laurence) en Aurélio... il prend avec la légende de plus grandes libertés. Le Montèse Rosélo, croyant à la trahison de la Castelvine Julia, s'en venge

en allant à Ferrare soupirer sous un autre balcon. Mais il apprend la fausse mort, rougit de lui-même, et quand le prêtre Aurélio lui a expliqué que le poison n'est qu'un narcotique, retourne en hâte à Vérone, court au tombeau des Castelvins : Julia s'y réveillait dans les ténèbres, parmi les squelettes. Il l'enlève... et la pièce continue avec la fuite des amants. La fin est folle. Julia, crue morte, joue auprès de son père en train de se remarier un personnage d'outre-tombe. Quand elle lui a fait accepter sa secrète union avec Rosélo, elle se découvre, tout le monde s'embrasse, et la paix est conclue entre les Montèses et les Castelvins.

Une pièce non moins faible que les *Factions de Vérone* et dont la conception semblera singulière, s'intitule *les Trois Blasons d'Espagne :* Rojas l'écrivit avec Coello. Boileau ne l'a pas connue, celle-là ! Lui, qui reprochait aux Espagnols de mettre en scène un héros

Enfant au premier acte et barbon au dernier,

eût ici lancé bien d'autres foudres ! L'action commence à Pompée et finit... au Cid.

On citerait encore quelques non-valeurs ; cela rend-il Francisco de Rojas moins admirable dans le *Caïn de Catalogne*, *la Trahison cherche le Châtiment*, *le Bourreau le plus impropre à la plus juste vengeance*, *Ouvre l'œil ! Il n'y a pas d'ami pour l'ami*, *l'Affront est un poison aussi*, *Blanca et Don Mendo*, *la Esmeralda de Amor* (*l'Émeraude d'amour*), *Plus on est de fous plus on rit* (ou, plus exactement, *Entre fous va le jeu*), *Ce que sont les femmes*, *Progné et Philomèle ?*

Après une pareille liste, où d'autres œuvres de même valeur pourraient entrer, qu'importe *Sainte Isabelle, reine de Portugal ?* Mettons qu'elle soit d'un Diego de

Rojas, ou, si l'on veut, donnons-la à l'un des quatre autres Don Francisco !

Ses pièces religieuses, à part *Notre-Dame d'Atocha*, sont inférieures ; mais les mythologiques et celles tirées de l'histoire ancienne sont les meilleures de ce genre dans le théâtre espagnol. Les autres poëtes n'y réussissent pas. *Progné et Philomèle*, surtout, présente de grandes beautés.

L'énergie, le naturel, la force de l'expression caractérisent ses drames ; ses comédies sont des modèles de vérité et de grâce : elles pétillent d'esprit, « les traits y éclatent comme des coups de feu, » dit un critique. On lui reconnaît « des inventions ingénieuses, attachantes, l'art de conduire les scènes, la fantaisie créatrice... » — « *Ouvre l'œil !* avis aux célibataires, comédie pleine de sel attique, écrit Schack, révèle une connaissance approfondie du cœur humain. » Scarron s'est contenté de démarquer le *Maître Valet*, une des mieux construites et des plus amusantes... De sorte qu'en y regardant de près ce prétendu *spécialiste de la tragédie*, en qui d'aucuns n'ont voulu voir que l'intensité des situations dramatiques, se trouve être un comique de premier ordre (N'en est-il pas ainsi de Racine, avec les *Plaideurs ?*). Les pièces d'intrigue, les comédies de cape et d'épée, de mœurs et de caractère n'eurent pas de meilleur représentant après Caldéron et Moreto.

Heureusement pour lui ! car, en plusieurs de ses meilleurs drames, à des scènes rapides, élevées, poignantes, à des pensées robustes, à des vers sonores et clairs, se mêle tout à coup un amphigouri « gongorique », envahisseur du dialogue, qui gâte tout. Mais quand il n'est pas « cultéraniste », son style est tout à fait simple, et souvent d'une grâce inimitable.

Sans le défaut que je viens d'accuser, *Se marier pour*

*se venger*, dont Le Sage fit une nouvelle qu'il inséra dans *Gil Blas*, serait presque égal au *Garcia*.

« On avait mis deux ou trois Rojas ensemble pour composer la vie de Don Francisco ; mais il y eut en lui deux écrivains, fait observer Antoine de Latour, dans ses jolies *Études sur l'Espagne :* l'un, simple, verveux, énergique, accompli ; l'autre, maniéré, emphatique, obscur, boursouflé. »

Pourtant, il a en Espagne des défenseurs, qui envisagent son *gongorisme* sous un autre jour. Il fonda, expliquent-ils, une école que perfectionnera Caldéron. Certes, de l'éclat de ce style le clinquant et la faconde ne sont pas absents : mais l'étude des œuvres du maître révèle un *cultéranisme* particulier. Comme Gongora, il faisait des *conceptos*, exagérait des images et des figures. Pourtant, chez Rojas, pas d'obscurité comme chez le lyrique, et pas d'affectation dans les mots. Harmonieux et riche, très limpide, il se sert des vocables courants, usuels ; c'est une poésie fluide, une musique dont les oreilles étaient charmées, un brillantis qui hallucinait les imaginations ardentes, celles qui regardent moins à l'outrance des peintures qu'à la splendeur des tableaux. La magnificence des pensées atteignait souvent au sublime. « Peut-être aucun dramatiste, chez nous, ajoute Gil Zarate, n'a de touches plus fermes et plus vigoureuses et n'a prêté autant d'énergie aux caractères. »

Schack, de cette école allemande qui ne voit que Caldéron, commence par détacher à Rojas de ces coups de boutoir qui lui sont propres, tout comme s'il avait affaire à un Français : « Rêves de fièvre chaude, forme gongorique insensée, etc. ». Mais, après ces menus compliments, il déclare que « Rojas ne peut avoir imité

Caldéron, étant suffisamment grand par lui-même. »

Enfin Mesonero Romanos lui rend presque justice. « Il ne spiritualise pas l'amour comme Caldéron, ni ne le matérialise comme Tirso ; il n'essaie pas de l'embellir comme Lope, ni de l'analyser comme Moreto, ni de l'élever comme Alarcon. Aucune de ses pièces comiques n'est à citer à côté de celles de ces grands Maîtres ; mais très peu dans le théâtre espagnol du premier ordre pourraient rivaliser, pour l'étude des mœurs, la saveur, le naturel et la vie, avec *Ce que sont les femmes*, *Entre fous va le jeu*, *Sans honneur pas d'amitié*, *Don Diégo de Nuit*, *Où il y'a affront pas de jalousie ou le Maître Valet*, (le *Jodelet* de Scarron), *Ouvre l'œil ! Obligés et Offensés*, *Ce que voulait voir le marquis de Villena*, etc., etc. » Et il en nomme quelques autres (ci-dessus énumérées), pleines de *richesses*, avoue-t-il (de « joyas »). Il conclut, reprenant l'antienne : « Débarrassé d'affectation et d'enflure, c'est un esprit facile, sagace. Sans la malignité de Tirso, il est incisif et caustique ; sans l'hyperbole de Caldéron, il est tendre, passionné ; discret et fin, à l'égal de Moreto ; plus étudié dans ses phrases et se tenant mieux que Lope ; et parfois aussi philosophique dans la pensée, et dans la forme aussi impeccable qu'Alarcon. »

Le chef-d'œuvre de Rojas dut sa renommée posthume à l'acteur Isidore Maïquez, dont le génie a tant contribué, au commencement de ce siècle, à la résurrection de l'ancien Théâtre National. Dionisio Solis, le même qui fit revivre les œuvres et jusqu'au nom de Tirso, lui apporta *Garcia del Castañar*. L'illustre comédien remporta ses deux plus grands triomphes dans le rôle de Garcia, et dans celui du *Richomme d'Alcala ou le Vaillant Justicier* de Moreto, drame égal.

*Garcia del Castañar* (Garcie de la Châtaigneraie), dont le titre intégral est *Hormis le Roi, personne! ou le Laboureur le plus honoré, c'est Garcia del Castañar*, ne le cède à aucun autre poëme et a placé son auteur au premier rang. Merveille de concision, de vigueur et de mouvement dramatique, un souffle héroïque l'emplit d'un bout à l'autre, et pas un drame, pas même l'admirable *Étoile de Séville* de Lope, n'offre avec tant d'éclat un tableau plus achevé du caractère noble et poétique de la vieille Espagne.

« La partie plaisante, écrit Zarate, n'est pas moins heureuse que la tragique ; Rojas n'y est inférieur à aucun de ses contemporains, en esprit, en grâces aimables et picaresques ; moins léger peut-être que Moreto, mais aussi aigu et plus subtil. » Et Carlos de Ochoa dit du *Garcia :* « Au contraire des drames les plus célèbres, on n'y saurait toucher sans enlever une beauté. »

Grâce à Maïquez, la pièce fut si populaire en tout le pays qu'il y eut peu de jeunes gens qui n'en retinssent par cœur des passages. Ils répétaient surtout le récit de Garcia au roi, dans sa maison, sur les charmes de la vie qu'il mène, vie de chasse, de joies simples, d'intérieur heureux, peinture exquise, d'un relief et d'une vie rares, vers enjoués et délicieux qui enveloppent de poésie jusqu'à des recettes de cuisine. Ou bien ils redisaient le monologue de la Forêt, l'un des morceaux les plus parfaits de la littérature espagnole ; ou encore la description des « Châtaigniers » (Castañar), au premier acte, par le comte d'Orgaz. Le rôle de Garcia, principalement, prête aux brillantes citations ; mais l'œuvre en son ensemble leur était familière. Continuellement représentée dans les villes et les bourgades, elle devint la plus connue peut-être de tout l'immense répertoire espagnol.

*Hernani* doit quelques traits à *Don Garcia ;* mais, certes, le mot *imitation* ne saurait être prononcé ici. L'inspiration est évidente : il n'y a nul rapport entre les sujets ni les caractères.

Le maître du Castañar, l'époux de l'amoureuse et rieuse Blanca, n'est pas plus un paysan que l'amant de Doña Sol n'est un bandit. Un secret politique l'oblige à taire son vrai nom, Don Garci de la Cerda, de même que Hernani cache Juan d'Aragon, duc de Ségorbe. Au ravisseur qui se glisse à son foyer, le héros de Rojas jette le vers indigné que formulera Ruy Gomez :

Voilà donc le paiement de l'hospitalité !

Lui aussi « daigne protéger la fuite » de son rival, et il le couvre également de son manteau. Enfin, apprenant ensuite que l'homme à l'écharpe, qu'il prend pour le roi, lui a enlevé Blanca, il crie au comte d'Orgaz l'équivalent du « Vieillard stupide ! il l'aime ».

Mais là se bornent les rapprochements. Il y a contraste absolu entre les figures. La passion emportée qui se déroule au palais des Silva ne rappelle en rien la tendresse conjugale, ardente et douce, qui s'exprime avec tant de charme à la « Châtaigneraie ». Blanca, fine et prudente, sûre de se garder, repousse avec un rire tranquille, une malice gaie et franche, les entreprises du pseudo-souverain ; elle ne met pas à sa jarretière de paysanne le poignard de la fière Doña Sol. Pourtant le danger qui plane sur elle est plus grand, la situation dans le drame espagnol devient plus tragique.

La différence des conceptions des deux Maîtres éclate en un point capital. Hernani menace Carlos, l'insulte devant la femme qu'ils aiment.

Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés ?

Ce n'est pas Garcia qui proférerait cette parole! Car ils lui sont sacrés, à lui, comme à tout Espagnol des chevaleresques époques. Il voit s'introduire, la nuit, dans sa maison, alors qu'on le croit absent, un voleur d'honneur, Don Mendo, qu'il s'imagine être le roi Alphonse. Et lui, le chevalier violent et terrible, ne trouve que ce soupir de douleur : « C'est le roi !... et il sait que je le connais! » Don Mendo attend : que va faire « le rustre »? Et Garcia, dans un langage qui évoque le vers final de Saint-Vallier à François I^er^ : « Allez-vous-en! et priez Dieu qu'il refrène vos convoitises. Ne revenez plus au Castañar! Car de vos affronts cruels je ne puis tirer vengeance, mais je la remets au Ciel! »

Doña Sol emmenée, Hernani conspire avec des étrangers contre son roi. La loyauté de Garcia se refuserait à une vengeance de cette sorte, lui qui met à la disposition de Don Alfonso contre les Maures toutes les richesses du Castañar et cent jeunes hommes armés, ses vassaux. Il retrouve au palais Blanca et pleure avec elle, car, bien que pure et adorée, l'honneur exige qu'il la tue : elle-même s'offre au poignard que Garcia, brisé, n'a pas le courage de lever sur elle. Mais tout à coup il voit le roi, le véritable Don Alphonse. L'autre, le faux, alors ne lui est plus « sacré »! Il pâlit d'une joie sauvage. « Qui donc vous offensa? demande Alfonso. — Je vais vous le dire. » Il s'élance dans le vestibule, où est Don Mendo, frappe, revient, le poignard sanglant, et au roi stupéfait de cette rapidité foudroyante il dévoile l'outrage, dit son nom, découvre sa vie et son âme; il livre au bourreau le bras qui a tué; mais, affirme-t-il, tant que son cou tiendra robuste à ses épaules, il ne souffrira nulle offense et ne laissera impuni, *hormis le roi, personne!*

Le roi admire et fait grâce.

En composant *Don Garcia*, Francisco de Rojas eut présentes plusieurs pièces antérieures, le *Commandeur d'Ocaña* de Lope, la *Femme de Peribañez* de Montalvan, le *Jaloux Prudent* de Tirso, la *Lune de la Sierra* de Guevara.

Ce qui est curieux, c'est que les emprunts signalés sont faits à des contemporains, avec lesquels il collabora. Cette association occulte semble une suite du travail en commun. Mais il importe peu : *Garcia* est par lui-même; on a oublié les *anteriora*. Il en est ainsi pour Moreto : *Dédain pour Dédain* — comme la plupart de ses autres comédies — pourrait se décomposer en éléments pris à des pièces passées : on n'y fait pas attention. Le chef-d'œuvre demeure, et le reste n'existe plus.

L'admiration qu'excite aujourd'hui en Espagne *Hormis le roi, personne!* est unanime. Eugenio de Ochoa prononce ce jugement :

« Si d'un naufrage universel du Théâtre National il fallait sauver quatre pièces, nous n'hésiterions pas à choisir : le *Tétrarque de Jérusalem* de Caldéron, *Dédain pour Dédain* de Moreto, la *Vérité Suspecte* d'Alarcon et le *Garcia del Castañar* de Rojas. »

Beaucoup simplifient par l'arrêt suivant :

« *Garcia del Castañar* est le plus beau drame espagnol; *Dédain pour Dédain*, la plus parfaite de nos comédies. »

Les noms des auteurs de ces deux œuvres ainsi jugées supérieures à toutes, plusieurs fois associés au cours de ce chapitre, ont plus d'une relation. Comme Tirso et Alarcon entourent Lope, — dans l'immédiate période qui suit, Rojas et Moreto apparaissent aux côtés de Caldéron. Jeunes au temps de l'autre groupe, ils sont la génération qui hérite, presque la gloire qui détrône.

Ce serait ici le lieu d'aborder Agustin Moreto ; mais pour ce qui regarde le maître, occasion de cette Étude, je m'étendrai plus à l'aise en un autre endroit, et j'expliquerai pourquoi, chargé de présenter au public de l'Odéon un spectacle qui caractérisât l'ancienne scène dite nationale, j'ai fait choix de ce poëte peu connu en France, et d'une de ses pièces les plus profondément oubliées.

La série des dramatistes supérieurs s'achève par le plus illustre des Six, Don Pedro Caldéron de la Barca, le génie le plus éclatant et le plus complet de tout le théâtre espagnol.

## CALDÉRON

Caldéron venant après Lope, c'est un souverain succédant à un souverain.

Pas d'interrègne. Philippe IV en personne, le roi nominal, procède à la transmission des pouvoirs. L'an d'après les grandioses funérailles il confie à l'universel légataire du Génie défunt le soin de fournir de drames le théâtre du Buen-Retiro, lui donnant ainsi l'investiture du principat dramatique.

Une autre prise de possession s'ajouta plus tard à la première : le poëte reçut, par lettres patentes, le monopole, à Madrid, des autos, — qu'il devait élever à une perfection si rare. Il le garda trente-sept ans.

Il en avait 16 à la mort de Cervantès, qu'il put connaître ; 35 quand s'éteignit Lope, à qui il survécut près d'un demi-siècle, exerçant l'empire du théâtre avec tant de puissance et de majesté que Philippe rêva pour lui le surnom de Grand.

Sous Caldéron, l'art de la scène arrive à son plus haut période. Toutes les excellences du système dra-

matique dont Lope de Véga posa les bases, disséminées en des talents divers, se rassemblent chez un seul Maître. La majeure partie des critiques modernes voient dans Caldéron de la Barca le génie qui réunit et résume les qualités de tous, venu pour être l'expression de ce théâtre, exubérante et magnifiée.

Gil Zarate, dans cette forme espagnole accoutumée qui compare continuellement entre eux les six premiers dramatistes, écrit :

« A Lope firent défaut la force et l'art de la composition ; Tirso péchait par la licence et l'effronterie ; Moreto manque d'invention ; chez Alarcon, peu d'idéalité ; Rojas est exagéré et gongorique. » Mais il reconnaît à Caldéron les dons opposés de ses rivaux : facilité, abondance, harmonie, éclat des images, philosophie, esprit chevaleresque, science du cœur, art de la scène. L'élévation et la grandeur ne sont pas assez pour lui : il lui faut encore l'élégance et la grâce ; enfin, il eut en propre ce à quoi n'atteignirent les autres qu'en de courts moments, la sublimité des pensées. C'est le poëte dramatique parfait.

Le langage d'Hartzenbusch est plus significatif encore :

« Notre Lope, notre Tirso, Alarcon, Moreto et Rojas, mais avant tous Caldéron, peuvent regarder Sophocle et Euripide face à face, et Plaute et Térence sans baisser les yeux. Notre théâtre vaut le leur et ne vient pas du leur. Quand Philippe IV « l'Esprit » remplaça Philippe « le Dévot », son père, en 1621, Lope de Véga tenait le sceptre du théâtre espagnol, et près de lui brillaient modestement Tirso, Alarcon, Rojas et Moreto, qui partageaient leur célébrité avec quelques autres peu inférieurs à eux. Lope mort, Caldéron le fit oublier, et devant lui tous ses contemporains s'inclinèrent. Et pourtant Caldéron n'était pas fécond autant que Lope,

ni si habile et si heureux dans l'expression de la tendresse, ni si clair et si simple dans la diction. Il n'eut point en partage la grâce comique de Tirso et de Moreto, la perfection scrupuleuse et la fermeté d'Alarcon, et il n'avait rien à envier à Rojas, qui n'est qu'un Caldéron réduit. Mais il les dépassa tous sur les deux points les plus importants pour un poëme dramatique, en la forme et en l'esprit, le corps et l'âme : dans l'*art* et la *nationalité*. »

Enfin les Allemands, par-dessus tous, s'enthousiasmèrent.

« Aussi fécond, non moins alerte que Lope, déclare Schlégel (traduit par Sismondi), mais beaucoup plus poëte, si jamais homme a mérité ce titre, Caldéron a changé en sa propre substance ce qui avait servi de forme à ses prédécesseurs. Il n'y a pas eu d'auteur dramatique qui ait su, comme lui, poétiser l'effet, et qui l'ait plus puissamment imprimé sur les sens, tout en lui gardant un caractère immatériel. »

Les historiographes des deux rois scéniques nous ont laissé, par dérogation aux habitudes, de quoi satisfaire notre curiosité à leur endroit. Comme Montalvan (*Fama Postuma*) suffirait à raconter Lope, le chroniqueur Don Juan de Vera Tasis y Villaroël nous expose dans la *Vie de Caldéron*, son ami, à peu près tout ce qu'il est désirable de savoir. Don Gaspar Agustin de Lara a rectifié dans ce récit quelques erreurs.

Don Pedro Caldéron de la Barca naquit à Madrid, le 17 janvier 1600, et y mourut le 25 mai 1681. On voit qu'il suivit presque les années de Corneille (1606-1684).

Des circonstances merveilleuses accompagnent sa naissance, comme pour un être d'exception. « Il pleura

trois fois dans le sein de sa mère. » A 13 ans, il composait le *Char du Ciel*, qui fut représenté et très applaudi. Avant sa sortie de l'Université de Salamanque, il avait fait jouer déjà plusieurs pièces sur les principaux théâtres d'Espagne.

Il serait sans utilité de développer dans ces pages les faits biographiques transmis par Vera Tasis de Villaroël : les minutieuses *Introductions*, mises par La Beaumelle, Damas-Hinard, Antoine de Latour, en tête des pièces du Maître qu'ils ont traduites, les ont fait connaître suffisamment. Je me bornerai à un exposé très succinct.

Écuyer du duc d'Albe à 19 ans, Caldéron reste cinq années à Madrid avant d'embrasser la carrière des armes. Puis il se bat dix ans en Italie et dans les Flandres. Il continuait de produire. Trois de ses meilleures comédies, *Maison à deux portes*, *C'est mieux que ce n'était*, *la Dame Revenant*, et deux de ses drames les plus célèbres, *le Médecin de son Honneur*, *la Vie est un Songe*, datent de cette période. Dans l'intervalle, il vint diverses fois à Madrid : on pense bien qu'il désirait voir jouer ses pièces. En 1629, sa présence dans la capitale est accusée par une histoire tragique à laquelle il est mêlé. Un de ses frères fut assassiné par le comédien Pedro Villégas. La foule, la justice et le frère du mort poursuivirent le meurtrier, qui s'était réfugié dans une église. On donna l'assaut, et le Villégas, en bons termes avec le clergé, parvint à se glisser dans le couvent des Trinitaires déchaussées, qui attenait à son asile. Il finit par être pris : le célèbre prédicateur Pallavicino (et c'est par là que nous connaissons l'aventure) se plaint au roi, dans un mémoire indigné, qu'on ait brisé les portes et arraché brutalement les voiles des religieuses afin de découvrir l'intrus.

Le gracioso du *Prince Constant* se moque du Pallavicino dans des vers très mordants, qu'il fallut couper. Ce fait a fixé la date de composition de l'un des drames de premier ordre du poëte.

En 1635 seulement, l'année de la mort de Lope, Caldéron revint tout à fait à Madrid, à la grande joie de Philippe IV, qui lui conféra la croix et l'habit de Saint-Jacques, et s'efforça de le fixer près de lui.

Le roi Philippe avait alors 30 ans. Passionné pour le théâtre autant que s'en éloigna son père, il voyait les vieilles renommées du temps de Philippe III se coucher une à une, et il s'attachait au génie levant du nouveau chevalier, honneur, comprenait-il, de son règne.

Ce règne, 1621-1665, marqua l'apogée du théâtre espagnol. Il eut les 14 dernières années de Lope, et 44 ans de l'âge viril de Caldéron, et ces « deux soleils », comme parle notre plus grand Lyrique, y semblèrent « venir au-devant l'un de l'autre ». Dans le *Laurier d'Apollon*, dès 1630, Lope de Véga accordait à son futur successeur la première place : depuis, on découvre peu de relations entre le « Phénix » et le présomptif héritier. Caldéron en eut de plus suivies avec Montalvan, et collabora avec lui du vivant de Lope.

Comme pour justifier le choix de Philippe et affirmer sa suprématie nouvelle, il fit paraître en cette année 1635 deux de ses plus belles œuvres, *le Tétrarque de Jérusalem* et *le Purgatoire de saint Patrick*. Deux ans après, 1637, deux autres chefs-d'œuvre, *le Magicien prodigieux*, *A outrage secret*.

De même que trente ans plus tard, Louis XIV commandera à Molière des divertissements de cour et de fête, Philippe IV emploie Caldéron à des spectacles de galas royaux. C'est ainsi que, l'an 1639, en société avec deux des plus éminents auteurs de l'époque, Rojas et

Solis, il composa, en vue des *machines* de l'Italien Lotti, une *Circé*, féerie, sous ce titre : *le Plus grand des Enchanteurs, c'est l'Amour*. Tels Corneille, Molière et Quinault, écrivant pour l'Italien Lulli l'opéra de *Psyché*. Représentation bien originale : elle eut lieu sur un étang, à Buen-Retiro. La scène était une île artificielle, toute en rocailles, coraux, nacre et coquillages, élevée de sept pieds au-dessus de l'eau, avec grottes et cascatelles : pour fauteuils d'orchestre, loges et stalles, des barques mouvantes sur cette mer en miniature. Mais, pas plus que Philippe II lançant sur l'Océan l'*Invincible Armada*, le comte-duc Olivarès, qui donnait cette fête au Roi, n'avait prévu la tempête. Le petit-fils — car tout dégénère — faillit avoir son petit désastre. Adieu lumières, souper qui suivrait, musiques et pièce : stalles, fauteuils et loges se changèrent en *baignoires*. Mais Olivarès s'entêta, et, à quelques jours de là, la représentation eut lieu, plus heureuse.

Un an après, commande pareille. Caldéron devait donner pour « la scène du Grand Étang » *Combats d'Amour et de Jalousie*. Mais voici qu'on bat la charge... Les chevaliers de Saint-Jacques étaient réunis en Catalogne : Caldéron, gravement, déclara au roi qu'il allait les rejoindre. Il prenait l'habit de Santiago au sérieux. Philippe eut beau prier, se désoler, le poëte répondit qu'il devait être plus attentif au boute-selle qu'à la cloche des répétitions. Tout ce que l'impresario royal obtint de l'auteur, ce fut qu'il achevât sa pièce.

Après cette campagne de Catalogne, 1641, il écrivit les *Engagements du Hasard*, imités par Thomas Corneille, *Matinées d'Avril et de Mai*, *les Mains blanches n'offensent pas*, etc.

En 1651, il se fit prêtre. Et comme autrefois Lope et Tirso, comme bientôt après deux des plus éminents

poëtes dramatiques, ses deux amis Moreto et Solis, qui l'imitèrent, il remplit à la lettre les offices de son nouvel état, disant régulièrement sa messe, s'acquittant de tous ses devoirs ecclésiastiques le plus scrupuleusement du monde. Cela ne l'empêchait pas de pourvoir les théâtres de comédies, même profanes : l'année de son ordination, il écrivit cette œuvre parfaite, *l'Alcade de Zalamea* et, tout de suite après, *le Gardien de soi-même*, *le Siège de l'Alpujarra ou Aimer après la Mort*, *le Schisme d'Angleterre*, *Luis Pérez de Galice*, *Quelle est la plus grande Perfection?*

Caldéron, dont la vie fut irréprochable, qui n'attaqua personne et n'eut pas un ennemi, semble avoir été de même à l'abri des inimitiés du Sort. On ne connaît pas de grands chagrins qui l'aient frappé. On ignore les motifs qui le firent renoncer au siècle. A vrai dire, il fut loin d'y « renoncer » complètement, puisqu'il présentait toujours des poëmes au jugement des « mosqueteros ». Mais il finit par s'en tenir à ses deux engagements envers le Roi et envers l'Église, ne composant plus — symbole du double caractère de ses drames, monarchique, catholique — que des comédies de festivité royale ou des drames sacrés : pour le Buen-Retiro, ou pour l'Ayuntamiento (Municipalité) ; — des *fiestas*, ou des autos.

Il en vint à ne s'intéresser qu'à ses pièces religieuses, où il excellait plus qu'en toutes les autres, et il ne s'occupa même plus de l'impression et de la publication des profanes.

Il mourut en 1681, au cours de la composition, pour la fête du Corpus, d'un dernier auto, qu'acheva Don Melchior de Léon. Sa dernière œuvre avait été, l'année précédente (à 80 ans !), *Sort et Devise de Léonide et de Marphise.*

Il avait recommandé qu'on lui fît des obsèques simples. Mais comment empêcher la foule, qui se sent veuve par son départ, d'honorer le génie qu'elle aime? La Congrégation des prêtres de Madrid tout entière, la noblesse, le peuple, escortèrent le modeste cercueil, glorifièrent le poëte sans égal que perdait l'Espagne. Les principales villes d'Italie, Rome, Naples, Milan, etc., s'associèrent à ce deuil national : on lui fit des funérailles dignes du pays et dignes de lui, et on en consacra solennellement le jour par une commémoration annuelle.

Huit ans après, 1689, l'Ordinaire faisait supprimer l'anniversaire, après avoir blâmé l'érection d'un tombeau. Les préventions contre le théâtre commençaient.

On estime de 600 à 700 environ le chiffre des pièces de tout genre, petites ou grandes, sorties de la plume de Caldéron; sans atteindre au nombre fabuleux des productions de Lope, c'est là encore une belle fécondité. Il écrivit 320 *comedias* (comédies ou drames), dont 109 imprimées par Villaroël ; 75 autos, composés pour l'Ayuntamiento de Madrid (il manque à cette liste ceux qu'il rima pour les municipalités d'autres villes) ; enfin, 200 loas et monologues et une centaine de sainètes, entremets et « jacares ». Aujourd'hui, des uns et des autres il reste en tout 180.

C'est beaucoup à l'indifférence de l'auteur lui-même (pour ses pièces profanes) que nous devons la perte de tant d'œuvres. Villaroël n'en accuse que 122 écrites seul et 7 en collaboration (avec Belmonte, Montalvan, Guevara, Mira de Mescua, Rojas, Moreto, Solis).

Le théâtre espagnol d'alors, ne connaissant pas la division des genres et les mêlant tous, exigeait de quiconque y tentait la fortune tous les talents. Les acteurs

les devaient, comme les auteurs : après s'être montrés terribles, ils jouaient des farces. Caldéron est aussi accompli dans la comédie de cape et d'épée que dans le drame héroïque, dans les entremets que dans les autos.

Nous n'avons plus rien de ses 100 *sainètes* (transformation des anciens *pasos* de Lope de Rueda, avec musiques et danses), et il ne nous est parvenu qu'une douzaine de ces courtes piécettes (*entremeses*, *entremesadas* ou scènes de comédie familière, *mogigandas* ou mascarades, *jacares*), qui sont des délassements et des sourires ; son génie s'y amuse, vif, libre, gai, d'une drôlerie charmante. Il suffit de citer la *Mort* (vêtue en gentilhomme), le *Petit Dragon*, le *Brèche-Dents*, les *Vapeurs* et le *Défi de Jean Grenouille*.

Un bon tiers des chefs-d'œuvre de Caldéron appartient au genre dit « de cape et d'épée ». Il y est vraiment inimitable. Les surprises, les complications s'y accumulent à un tel point que l'expression « coups de théâtre à la Caldéron » (*lances de Calderon*) était devenue proverbiale. L'auteur se joue des imbroglios les plus enchevêtrés avec une aisance parfaite, mêlant, démêlant les fils, et dénouant brusquement l'action, en un tour de main.

Épées tirées, déguisements, enlèvements, suppositions de noms et d'état, méprises nocturnes — qui font substituer, dans l'instant qu'un valet apporte un flambeau, une dame à celle qu'on tenait, disparue sans laisser de traces ; — portes secrètes, doubles pavillons, réunion inattendue de tous les personnages dans un lieu où aucun n'aurait dû être ; rebondissements, alors, de l'action, avivement continuel de l'intérêt, source du rire... toute la comédie romantique vient de là, et le drame d'aventures — le théâtre de Dumas père, puis

de d'Ennery et de ses disciples; — et il n'est pas jusqu'au plus petit vaudeville d'intrigue (ceux même des écoles les plus récentes) qui n'en soit sorti, et qui n'ait été d'abord une création espagnole, avec, à l'origine, un profond caractère d'art.

*Maison à deux portes, maison difficile à garder;* le *Secret à haute voix*, imité en français, en italien, en allemand; la *Dame Revenant*, tant de fois pillée (chez nous, sous le titre de *l'Esprit Follet*, par Hauteroche, D'Ouville, Boisrobert, etc.), et qui devint si populaire que Caldéron la cite lui-même dans *Maison à deux portes* et ailleurs); *C'est mieux que ce n'était; C'est pis que ce n'était; le Pire n'est pas toujours certain; l'Homme caché et la Dame voilée*, sont restés les modèles du genre.

D'autres comédies ne furent pas moins célèbres et paraîtront tout aussi belles : *les Embarras de six heures*, *le Gardien de soi-même*, *le Feint Astrologue*, toutes trois imitées par Thomas Corneille, et la dernière, de celui-ci par Dryden ; *Ma Dame avant tout ; Gardez-vous de l'eau qui dort; Coups d'Amour et de Fortune*, empruntée par Quinault, sans en changer le titre (rapprocher celui de Marivaux, *le Jeu de l'Amour et du Hasard*); *le Ruban et la Fleur; Matinées d'Avril et de Mai; les Mains blanches n'offensent pas; Bonheur et Malheur du Nom*, qui est une « fiesta », c'est-à-dire une pièce commandée par le roi pour une fête; *On ne se joue pas de l'Amour*, qui offrit à Molière l'original de l'Armande des *Femmes Savantes; Laisser venir* (« Donner du temps au temps »); *Femme, pleure et tu vaincras*... C'est ici que s'appliquerait justement la formule : « J'en passe, et des meilleurs ! »

On ne saurait se faire une idée, sans les avoir lues, de l'imagination dépensée par le poète dans ces comé-

dies, — dont les trois types les plus extraordinaires sont la *Dame Revenant*, *C'est pis que ce n'était* et *Maison à deux portes*. Nos pièces françaises les plus *machinées* n'en approchent pas. Le hasard, dira-t-on, est le mobile de ces imbroglios ; mais n'en est-il pas ainsi dans la vie ? Au reste, cavaliers embossés, dames dissimulées sous leurs mantes et mantilles, vengeances de frères ou de maris, rendez-vous sous les balcons, tandis que des amis tiennent la rue barrée aux deux bouts, intrigues croisées, point d'honneur aveugle, c'étaient alors, à peine exagérées, les mœurs traditionnelles de l'Espagne.

Dans ses comédies de cape et d'épée, comme dans ses drames historiques et dans les pièces mixtes, tenant des deux (telles *Luis Pérez de Galice*, *le Dernier Duel en Espagne*), il faut, pour juger Caldéron, considérer son époque, et sous le jour politique aussi bien que religieux et littéraire.

La monarchie, colossale sous Charles-Quint, *une* depuis l'expulsion des Maures, allait s'effondrer, sa puissance ne pouvant plus que décroître. Le pouvoir était absolu, mais les rois faibles, aux mains d'orgueilleux ministres ; et tandis que le comte-duc Olivarès donnait à Philippe IV ces fêtes magiques, la couronne perdait des provinces, — un royaume, le Portugal. La religion s'ancrait toujours puissamment, et les coutumes gardaient leur couleur d'une originalité si forte et si fière ; mais la ferveur des croyances dégénérait en superstition, la bravoure en fanfaronnade, l'honneur du foyer en tyrannie domestique, la galanterie en audace, l'esprit en maniérisme, la pompe du langage en « altisonnance ».

Les *comedias* (comédies et drames) de Caldéron réfléchissent les réalités de son temps ; mais le poëte n'en

pouvait exclure l'idéal, et l'on n'eût pas compris qu'il oubliât le passé héroïque, tout proche, dont l'époque où il vivait offrait la continuation affaiblie.

Les Espagnols du XVII[e] siècle étaient passionnés pour leurs lois, pour leur roi et pour la beauté. Ils se montraient, avant tout, vaillants, amants. Caldéron, regardant autour de lui et en lui, ne vit qu'honneur et que galanterie, comme éléments sociaux et dramatiques. Il prit le plus beau de l'un et le plus éclatant de l'autre, et il ouvrit au théâtre une chaire publique d'amour et d'héroïsme proposant pour modèles un type éternel de dame et de cavalier.

L'homme, fidèle, merveilleusement dessiné. Brave, ardent, jaloux, défenseur de la femme, la protégeant toujours. Il aimait, et il s'arrogeait à lui seul le droit de l'aveu, ne souffrant aucun rival. Il n'y avait pas de sacrifice qu'il n'accomplît pour l'aimée, — ou pour l'ami. Mais la femme? comment l'apercevait-il à son époque? Obéissante, résignée. Or, au théâtre, les résignés ne se prêtent à aucune lutte, et dans la vertu patiente il ne faut pas chercher d'effet dramatique. « Celui qui se résigne ne sent pas fortement, et quiconque sent peu n'excite pas un vif intérêt. »

Le poëte a donc choisi des figures, plutôt d'exception dans la vie réelle, chez qui la colère est plus fréquente que l'attendrissement; ses héroïnes, viriles souvent, se rapprochent de celles de Corneille. « La femme chez Caldéron, écrit Patricio de la Escosura, est plus spirituelle et hardie que tendre et docile. » Toutefois, dans les comédies de mœurs, il lui était difficile de s'éloigner trop de la vérité : ne pouvant rebeller les jeunes filles contre l'autorité paternelle, — ou fraternelle, — il leur facilitait les occasions d'exercer leurs ruses de nature. Il fallait donc des clefs oubliées, des portes mal fermées,

des maisons qu'on néglige de garder... S'il arrivait que le mariage fût violent, l'union contrainte, — car, sur deux femmes aimant le même homme, il y en avait une disgraciée, forcément, — le spectateur ne s'en allait jamais inquiet sur la future félicité du ménage. « L'honneur, qui commandait le sacrifice, donnait les forces nécessaires pour accomplir le devoir, et l'exercice de la vertu faisait naître promptement le bonheur. » Tant les époques sont changeantes !

Telles se présentent les comédies profanes de Caldéron, « école pratique de galanterie honnête et de rigide honneur ».

Les spectateurs croyaient voir sur la scène une apparition de la grandeur de leur nation, alors qu'elle était déjà à moitié détruite ; en même temps, ils y retrouvaient leur physionomie exacte et savaient gré à leur interprète de la retracer si fidèlement. Les femmes seules auraient pu ne pas toujours se reconnaître ; mais il leur suffisait qu'il les peignît belles.

Caldéron reçut des mains de Lope le drame tout constitué. Il se servit du même cadre, en l'améliorant. Chez lui le *caballero español* prit sa signification complète ; il mit sur la scène des princes et des chevaliers, mais *plus princes* et *plus chevaliers*. Une même chose, plus grande et plus belle. Il n'a pas inventé cette forme, mais il l'a portée à un degré de splendeur sans égal. « Une lueur surnaturelle illumine ses drames, modèles de beauté idéale, de perfection et de magnificence. » Les généreux dévoûments, les caractères énergiques, les pathétiques situations, le lyrisme du langage en sont les éléments habituels. Sur les bases les plus pures et les plus nobles, il affermit fortement le théâtre espagnol.

Si l'on était tenté, par ce qui précède, de croire à un

manque de variété dans les sujets héroïques de Caldéron, il suffirait de lire l'un après l'autre l'*Alcade de Zalaméa* et *la Vie est un songe*. Pas de pièces plus dissemblables : deux chefs-d'œuvre égaux, présentant les qualités les plus opposées et qui accuseraient volontiers deux mains différentes.

L'*Alcade de Zalaméa* — qu'aurait bien pu nommer Ochoa dans les quatre pièces à sauver en cas d'engloutissement complet du vieux répertoire — se recommande tout d'abord par le relief des personnages. Tous sont distincts chez Caldéron ; mais ici le moindre est marqué de traits inoubliables, depuis Rebolledo le soldat, qui ouvre le drame, rechignant à marcher « au son du tambour, derrière un drapeau roulé », jusqu'au roi Philippe II, qui n'a qu'une apparition à la fin et laisse une impression profonde. Et les figures principales ! Crespo, le paysan alcade, fin, prudent ; bonhomme, puis justicier, d'une grandeur si simple et si tragique, l'un des types les plus originaux de la scène castillane ; l'illustre goutteux, Lope de Figueroa, à qui Crespo tient tête, jurant et sacrant, à chaque fois, aussi haut que le général ; et Juan Crespo le fils, et le capitaine Alvar...

La pièce a d'abord l'allure d'une comédie, gaie et robuste, très vivante, emplie d'une forte saveur. Elle se dramatise tout à coup. Les soldats étaient partis ; les jeunes filles se montraient, en sûreté ; le village paisible respirait dans le soir d'août ; Crespo, assis sur un banc devant sa porte, devisait tranquillement de l'élection des magistrats. Et voici le traître retour, le rapt d'Isabelle, emportée, violée dans la forêt, laissée mourante, — le malheur tombé comme la foudre sur les Crespo. Pas un mot du vieux paysan à sa fille ; il vient d'être nommé alcade : il fera justice. Quelle admi-

rable prière il adresse au capitaine! il s'humilie, et Alvar ricane : lui, réparer ! épouser la fille de ce vilain! Alors, en dépit des protocoles et privilèges militaires, le paysan redevenu alcade fait dresser chez lui le garrot ; le capitaine menace, pâlit; mais ni Lope de Figueroa, ni le roi lui-même n'entraveraient la justice de Crespo. Froidement, il commande d'ouvrir une porte, et montre au général et à Philippe II le capitaine Alvar, assis, étranglé par le bourreau.

*La Vie est un Songe!*... allégation profonde... Le même poëte qui nous éblouit, d'habitude, par la furie de palette éclaboussant ses drames, et nous entraîne avec la fougue de son action, suscitant le *Magicien prodigieux*, égal à *Faust*, imprimant des mains sanglantes sur les portes des maisons où les « chirurgiens de l'honneur » ont pratiqué des saignées secrètes, s'enferme cette fois, avec son héros Sigismond, dans la tour d'une haute pensée.

Donc, au fond d'une tour, parmi des rochers, est enchaîné le prince Sigismond, pareil à une bête sauvage. C'est son père, Basile, le roi de Pologne, qui s'est cru obligé à ce traitement, épouvanté des horoscopes tirés à sa naissance. Ce fils, est-il prédit, doit être un tyran et mettra le pied sur les cheveux blancs de son père. Presque aussi barbare envers Sigismond que Laïus vis-à-vis d'Œdipe, Basile, comme le roi de Thèbes, pense conjurer le sort fatal.

Mais, devenu vieux, il veut éprouver ce que serait ce fils livré à lui-même, et essayer de donner un démenti au Destin. Il ordonne de transporter le prisonnier endormi dans le lit royal et de le faire placer à son réveil sous un dais, sur son trône.

Les ordres du roi sont accomplis. A peine Sigismond se voit-il le maître et a-t-il appris son histoire

qu'il jure de punir ceux qui l'abaissèrent, à commencer par le roi. Tout le palais tremble: le nouveau prince semble un fauve lâché. Et Basile, qu'il a menacé durement, l'avertit: « Sois humble et doux! ceci peut-être n'est qu'un rêve, bien qu'il te semble que tu sois éveillé... » Mais il rit, sûr de ne pas dormir.

La nuit vient. Il se met au lit... et, au matin, se retrouve enchaîné dans la tour. Il rêvait tout haut de violences, obligeant son père à lui baiser les pieds. Le gouverneur de la prison le raille, lui persuade qu'il a été le jouet d'un songe. Et Sigismond le raconte: « J'étais le maître de tous, et je me vengeais de tous. Seulement, j'aimais une femme, et ce n'était pas une illusion, je crois; car tout a disparu, et son image unique est restée. » Puis il médite. Ah! si le rêve recommençait, comme il réprimerait cette humeur farouche!...

Or le bruit s'est répandu de l'existence d'un prince légitime, héritier du trône. On vient en tumulte délivrer Sigismond; et le voilà une seconde fois souverain. Mais les majestés et les pompes fantastiques, ces mirages, il les regarde maintenant d'un œil désabusé. « Le peuple, lui dit-on, vous attend pour vous obéir. — Je l'ai vu, ce peuple, aussi clairement qu'aujourd'hui, et c'était un songe. — Les grands événements, seigneur, ne sont jamais venus sans être annoncés, et c'est ainsi que vous avez rêvé ce qui vous arrive. — Tu dis bien, réplique Sigismond ; ce fut une annonce. Et si ces choses doivent advenir, la vie étant si courte, rêvons, mon âme ! rêvons, cette fois encore, mais faisons-le avec prudence, et dans l'idée qu'il faudra se réveiller au meilleur moment de l'aventure. »

On ne trompe pas la destinée ! Sigismond, qui a poursuivi Basile et les rebelles, le dit au vieux roi pros-

terné, humiliant ses cheveux blancs aux pieds de son fils. Puis il le relève, l'embrasse, et à son tour se met à genoux. Basile est émerveillé : la sagesse du prince les étonne tous. « J'ai appris, déclare Sigismond, que toute félicité humaine passe comme un songe, et je veux profiter du temps que peut durer la mienne pour demander le pardon de mes fautes. C'est le propre des nobles cœurs de savoir pardonner. »

Belle parole finale, celle-là même qui clôt les *Burgraves*.

Je me suis étendu sur ce drame, parce qu'il fait sonner une note rare dans le théâtre espagnol, et parce que volontiers on refuse aux maîtres castillans le nom de penseur. Il était bon de montrer l'un d'eux sous un jour hautement philosophique, égalant en profondeur Shakespeare lui-même.

Un jour, les marionnettes — ces acteurs de songe — dont des poëtes tenaient les fils, jouèrent devant nous la *Tempête*. Prospero, tourné tout d'une pièce vers le public, levant deux fois son bras de bois à la raide charnière, proféra : « Et nous, humains, nous sommes faits de la même étoffe que les rêves : un long sommeil nous précède et nous suit... »

*Aimer après la Mort ou le Siège de l'Alpujarra* est une des œuvres les plus magnanimes du poëte. Une fière figure la domine, Tuzani. Le Maure de Grenade attire à lui, d'un bout à l'autre du drame, l'attention du spectateur, bien qu'en face, au premier plan, soient campés Don Juan d'Autriche et ce Lope de Figueroa, entrevu ailleurs, chez l'alcade Crespo. Conçu dans cette forme héroïque adéquate au génie espagnol, si ouverte aux belles actions, appelant les sentiments chevaleresques, le poëme nous donne à admirer un per-

sonnage, si j'ose dire, encore plus fier et plus généreux que son héros, l'auteur lui-même ; car, ainsi que Lope de Véga dans l'*Arauque Dompté*, Caldéron fait porter noblement toute la sympathie et tout l'intérêt sur les ennemis de sa nation et de son culte.

Le gracioso d'*Aimer après la Mort* parle un langage spécial, qui équivaut à notre *petit-nègre* ou au « sabir » d'Algérie. Il se nomme Al-cousscouss (Alcuzcuz). C'est la « tête de Maure », cible des plaisanteries espagnoles de l'époque.

On a trouvé les graciosos de Caldéron inférieurs, en général, à ceux de Tirso, bien que liés à l'action et assez plaisants tout de même. Ils ont pourtant de bien amusantes histoires : tels Camacho de *C'est pis que ce n'était*, et Calabazas de *Maison à deux portes*. Souvent la pièce est toute sérieuse, comique seulement par le gracioso. Pourquoi s'en irriter, comme certains critiques? N'est-il pas la revendication contre l'outrance des héroïsmes ? la juste remise au point, la pondération de l'œuvre, soupape des grandiloquences et lest des trop vives exaltations? C'est le fou de cour et Sancho.

Mais introduire dans une tragédie qui a pour héros Coriolan un bouffon du nom de Pasquin, et dont les bourdes répondent à l'appellation, c'est bien de quoi justifier quelques reproches.

Étrange pièce que ce *Coriolan* espagnol ! — les *Armes de la Beauté*, pour lui restituer son vrai titre. L'orgueilleux Marcius y est un général... de Numa, et c'est après l'enlèvement des Sabines ! Il est désigné dans la liste des personnages par la qualité de *galant*, et n'a garde de manquer à son épithète; car, dans une bataille assez semblable à une mascarade, il rencontre la reine Astréa, qui se donne pour « une dame espagnole », lui-même

passant pour un simple officier, et il la fait reconduire *en Sabinie* par une escorte magnifique. A Rome, les femmes sont mises en émoi par la discussion des *Lois somptuaires*, qui ont la prétention de leur interdire certains ornements et de régler la forme de leurs jupes et de leurs coiffures. Véturie, la jeune femme du patricien (la Volumnia de Tite-Live), se faisant l'avocate de son sexe, injurie tout le Sénat, et Marcius Coriolan, galant toujours, ayant pris parti pour ces dames, est banni de la ville.

Le voilà chez la reine Astréa, suivi du fidèle Pasquin. Le roi Sabinius l'enrôle dans son armée, et l'exilé devient l'effroi de Rome, qui lui envoie coup sur coup des ambassades inutiles. La seule scène remarquable de la pièce est l'entrevue de Coriolan avec son père : là, Caldéron, qui somnolait à l'instar d'Homère, se réveille enfin.

Aurélio croyait se prosterner devant le roi ; stupéfait, il reconnaît son fils. Il veut le prendre de haut, car Marcius, intraitable pour tous, était petit garçon devant son père, et jadis il avait suffi d'un geste du vieillard pour que le révolté tendît docilement ses mains aux chaînes. Mais l'ex-patricien, à présent, est devenu Sabin. Rome l'a chassé et, lui reprenant sa nationalité, l'a contraint à s'en donner une autre. Au premier mot, Aurélio recule. « *Romain*, prononce Coriolan, va-t-en dire à Rome... » Lui, le fils respectueux naguère, il ne voit plus dans son père qu'un *Romain*, un de ceux qu'il a juré d'anéantir !

Pour comprendre l'effet de cette scène sur le public de Madrid, il faut se rappeler ce qu'était alors la puissance paternelle. Dans les *Trois Châtiments en un seul*, Urrea frappe celui dont il se croit le fils et le jette à terre. Le fait qu'on rapporte au roi Pedro le Jus-

ticier (celui d'Aragon) lui paraît tellement invraisemblable qu'il s'en va, la nuit, sans mot dire, faire une enquête chez la mère du jeune homme, et il la force à lui confesser qu'Urrea n'est qu'un enfant supposé.

Aurélio allègue l'antique honneur. « Rome me l'a arraché! en m'ôtant l'épée et le laurier. Elle me l'a pris: il est là-bas, chez elle. Qu'elle le garde! Je m'en tiens au *nouvel honneur* que j'ai gagné! »

Aurélio se retire plein de douleur, sa majesté de père humiliée, tandis que Sabinius et Astréa complimentent Coriolan, pendant une réflexion plaisante de Pasquin... Mais, à son tour, Véturie amène les femmes, et le galant général ne résiste pas aux *Armes de la Beauté;* elles font de lui tout ce qu'elles veulent. L'aventure finit bien, comme dans la comédie la plus vulgaire. On se réconcilie de part et d'autre, et... tout le monde, hélas! est content.

Et près d'un demi-siècle plus tôt, Shakespeare avait écrit le *Coriolan* — l'autre! — où l'action courait poignante, où la vraie Rome résurgie, le peuple ameuté, les Volsques en armes, les femmes pleurantes, l'exaspération des partis, tout un pays vivant, tout un siècle étaient jetés sur la scène! Marcius s'y dressait dans son orgueil, incarnant l'aristocratie patricienne, et tout le feu sombre et patient de ces pâles visage que craindra César brillait dans les yeux des deux tribuns isolés et graves, Sicinius et Junius Brutus. Et la mère — absente chez Caldéron — le heurt des deux orgueils! Et la bataille de Corioles, où Marcius reçoit son glorieux surnom! Puis l'arrogance du héros, son départ tragique... L'admirable scène que l'arrivée du Romain devant la riche maison de son ennemi Aufidius! Il regarde tout autour de lui la grande cité des Volsques. « Une belle ville, cet Antium! Ville, c'est moi qui ai fait tes

veuves! » Et après, les terreurs de Rome, la scie de trembleur du vieux Ménénius : « Ah! vous avez fait là de belle besogne! » On le supplie d'aller intercéder auprès de son ancien élève, qu'il appelait « son fils ». Il veut bien... L'échec brutal du pauvre vieux est touchant. Le bon doux radoteur est le *gracioso* du *Coriolan* anglais et y apporte le seul élément de comique que pût souffrir ce drame sévère. Dans Caldéron, au lieu de Ménénius Agrippa, nous avons Pasquin !

Il est grand besoin de revenir à d'autres œuvres pour retrouver le grand dramatiste! Sa lutte avec Shakespeare sera plus heureuse ailleurs... A part quelques exceptions, quand il sort de l'histoire nationale, son génie l'abandonne. Le caractère espagnol est si profondément gravé en lui que tout homme qu'il peint est nécessairement castillan, quels que soient son pays et son époque. Or quelquefois le héros, le milieu protestent... et se prêtent mal.

*Tout donner et ne rien donner*, qui est la légende d'Alexandre le Grand et de la belle Campaspe, aimée d'Apelles, présente des scènes stupéfiantes à cet égard. Non moins extraordinaires sont celles des deux drames qui ont pour titre *la Fille de l'Air* (1re et 2e partie), dont l'héroïne est Sémiramis, nourrie par les colombes. Les anachronismes voulus qui émaillent ses pieces prises dans les chroniques étrangères ou dans l'histoire ancienne, semblent être pour l'auteur un amusement. Car, de même que Shakespeare savait à quoi s'en tenir quand il donnait, par fantaisie, dans le *Conte d'Hiver*, des ports de mer à la Bohême, Caldéron ne croyait pas le moins du monde que le Danube servît de frontiere entre la Suède et la Russie (*Sentiments de haine et d'amour*). Il avait étudié à Salamanque et ne péchait

point par ignorance, en faisant faire usage sous Héraclius de la poudre et des balles. Il place la bataille de Lépante (fait quasi-contemporain, 1571, entre tous glorieux, universellement connu) pendant le *Siège de l'Alpujarra*, feignant que Don Juan d'Autriche a dès lors remporté cette victoire : croira-t-on qu'il ait oublié qu'elle ne fut livrée qu'un an après la fin de la guerre? Les *Deux Amis du Ciel* se passent sous la République romaine : « Un moine... » commence le gracioso, et il s'interrompt : « Mais non! il n'y a pas encore de moines. » C'est chez nous procédé d'opérette; le fameux « Déjà? » du roi Chilpéric à qui l'on annonce Molière.

Si donc l'auteur des *Armes de la Beauté* met dans le même cadre Coriolan, Numa, l'enlèvement des Sabines et les Lois Somptuaires, c'est qu'il ne se préoccupe que de l'effet synthétique et veut donner au public une sensation de la Rome primitive, en gros. Il ne voit dans l'histoire qu'un prétexte à l'action.

Cependant l'*Héraclius*, le *Tétrarque*, le *Schisme d'Angleterre*, quoique sujets étrangers, ne le cèdent en rien aux beaux drames de couleur castillane, la *Fille de Gomez Arias*, *Un Châtiment en trois Vengeances*, ou encore le *Dernier Duel en Espagne*.

Il ne faut pas juger, par la traduction (?) qu'en a cru faire Voltaire, le célèbre drame de Caldéron, *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge*. Le détracteur de Corneille, obligé de reconnaître dans la pièce qu'il appelle *la Comédie fameuse* « des scènes admirables parmi des extravagances », voudrait bien persuader que c'est l'original de l'*Héraclius*. Mais, outre que les dates s'y opposent, les deux pièces n'ont vraiment pas assez de rapports. L'*Héraclius* espagnol est à la fois antérieur et postérieur à celui de Corneille, qui est de 1647. Joué vingt-cinq ans avant la tragédie française,

le drame *En cette vie*, etc., ne fut connu et imprimé qu'en 1664. Mais, si Caldéron doit quelque chose à la *Roue de la Fortune* de Mira de Mescua, il ne put rien ajouter à son drame par de prétendus emprunts à Corneille, dont il ne connut pas la tragédie, et de qui, du reste, il ignorait la langue.

Laissons de côté les autres sujets des époques grecque et romaine, les pièces mythologiques, les pastorales romanesques, *Echo et Narcisse*, *Psiquis* (*Psyché*) *et Cupido*, *Andromède et Persée*, qui sont de véritables opéras, cette *Circé* du Grand Étang de Buen-Retiro, où le machiniste a plus de part que le poëte, et sortons de l'antiquité, avec le *Tétrarque.*

Nous abordons les « Jaloux ». Là, Caldéron se rencontre avec Shakespeare : il a tout un groupe d'*Othellos*.

Les principaux rugissent dans: *Le plus grand des Monstres*, *c'est la Jalousie*, *ou le Tétrarque de Jérusalem ; le Médecin de son Honneur ; A outrage secret vengeance secrète ; le Peintre de son Déshonneur*, et l'on peut leur adjoindre encore *le Schisme d'Angleterre*, qui est le sujet d'*Henry VIII.*

Le *Schisme* est une pièce très simpliste, procédant par grands coups : un cardinal y remplit l'office du Diable, Méphisto-Wolsey, Iago à rebours, qui met toute la noirceur de son âme à rendre l'Othello Tudor amoureux de sa Desdémone. Ce n'est pas sous un oreiller que Henri étouffe Anne de Boleyn ; mais il étend le cadavre en guise de coussin sous ses pieds et ceux de « l'infante » Marie, assise à son côté sur le trône. Symbole terrible du Dogme s'élevant sur l'Hérésie. Cette histoire se rattachait à l'Espagne par la reine Catherine d'Aragon et la princesse Marie, sa fille (qui épousa Philippe II), et en même temps intéressait

la Foi par la perte de l'Angleterre pour le Catholicisme. Caldéron, bien qu'avec un sujet étranger, réalisa une belle œuvre.

Le *Tétrarque de Jérusalem* est le seul de ces drames qui puisse être mis directement en ligne avec le *More de Venise*. La couleur est moins séduisante, mais les personnages sont aussi beaux. Hérode y a la noblesse et les emportements d'Othello ; Marianne est touchante à l'égal de Desdémona, avec une grâce plus fière ; elle se défend virilement contre le César. Le Tétrarque la frappe dans les ténèbres, par méprise ; le coup était destiné à Octavien. Mais, si l'on peut rapprocher les reliefs, la vigueur des scènes, je ne prétends pas que l'expression des souffrances et des transports d'Hérode soutienne la comparaison avec l'art si profond qui enroule la jalousie au cœur du More. Dans l'œuvre espagnole il manque... Iago !

Les autres ne sont pas, à proprement parler, des jaloux ; mais, comme le dit le titre de l'une de ces pièces, des *médecins d'honneur*. Ils ne sont pas entraînés par les tortures aveugles d'une passion : ce sont les prêtres d'un culte cruel, secrets et sûrs sacrificateurs. Dans le *Médecin*, *A outrage secret*, le *Peintre de son Déshonneur*, point d'élans furieux, pas de cris, nulle menace. Guttiere Solis, Lope de Almeida, Juan Roca s'étudient à paraître froids, presque souriants ; ils sont plus terribles que le Tétrarque.

Certes, chez les pâles outragés, la jalousie et l'amour avivent le tourment du préjugé implacable. Mais il se présente sous la même forme, avec la même action, quand ce n'est plus l'amant ou le mari qui est en cause, et si la femme ne relève que du père ou du frère. Pour une simple rencontre, pour moins, souvent, qu'une parole échangée, pour un seul regard jeté sur l'épouse,

la fille, la sœur, c'est, chez le chef de famille, une souffrance exaspérée, une irritation maladive, qui ne peut se calmer que dans du sang répandu.

La législation du point d'honneur, si aigu dans Caldéron surtout, fut léguée aux Espagnols par les Arabes.

On se rappelle le *Voile des Orientales*. (« L'Espagne, dit Hugo dans la préface, c'est encore l'Orient, » étant *à demi africaine*.) Une sœur y est frappée par ses trois frères, parce qu'elle a risqué un coup d'œil à découvert et que

Un homme alors passait, un homme en caftan vert.

Dans la *Dame Revenant* Doña Angèle, jeune veuve — par conséquent, croirions-nous, émancipée — vit cachée dans la maison de Don Luis et de Don Juan, ses frères. Un jour, lasse de sa réclusion, elle se hasarde à se glisser dehors pour aller voir une fête dans Madrid. Don Luis la suit, sans la reconnaître ; elle n'a que le temps de se précipiter au bras du premier qu'elle rencontre, d'un étranger, le suppliant d'empêcher à tout prix l'homme qui vient derrière elle de faire un pas de plus. Don Manuel, d'après les usages du temps, obéit à cette prière, et voilà un duel pour protéger la fuite d'Angèle. (Ce qui, entre parenthèses, est un joli début de pièce, étant donné que Don Manuel arrive justement à Madrid pour loger chez les frères de la « dame invisible ».) Angèle, rentrée chez elle, se hâte de reprendre ses coiffes de deuil, tremblant d'avoir été reconnue et murmurant : « Veuve de mon mari, faut-il donc que j'aie, en quelque sorte, pour époux mes deux frères ! »

Mais, en général, les femmes chrétiennes ne sont pas enfermées comme les musulmanes. Nous les voyons, dans le théâtre castillan, aller, venir librement, donner

des rendez-vous dans les jardins, paraître à la grille (*reja*) des fenêtres à jalousie, écrire et recevoir des billets, se rencontrer avec leurs galants dans des maisons tierces, et, si elles sont surprises par l'homme qui a autorité sur elles, frère, père ou mari, invoquer, nous venons de le voir, l'aide du premier venu, qui a toujours pour devoir de les défendre.

Aux yeux de l'amant et de l'époux, celle qu'ils ont choisie est une propriété absolue, dont il y aurait déshonneur à ne pas se montrer scrupuleusement jaloux. Parfois, dans leurs emportements lyriques, ils *défendent au soleil de la regarder.* (Tels, dans la *Psyché* française, ces jolis vers de Corneille :

Les rayons du soleil vous baisent trop souvent :
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent ;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure :
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche...)

Quand un galant donne une sérénade à sa dame, ses amis gardent les rues avoisinantes, afin que personne n'y passe. « Atras ! » (Arrière !) crie-t-on de toutes parts. Ce qui faisait, dit un critique, « pour les fêtes des Maries et des Manuelas, barrer la moitié des rues de Madrid ». A l'inverse, « quand on parle à une femme sous son balcon, le mari doit tuer tous ceux qu'il trouve dans la rue ».

Deux exceptions remarquables se rencontrent dans l'œuvre de Caldéron.

D'ordinaire, même contre leur seigneur — le Roi seul excepté (« *Hormis le Roi, personne !* »), — les amants, respectueusement, défendent leur maîtresse ; à plus forte raison, n'est-il aucun autre à qui ils consentiraient de la céder. Eh bien ! dans une pièce de Caldé-

ron, en outre du Roi, il y a encore quelqu'un. Le héros d'*Amant, ami, sujet fidèle* offre à son souverain la clef de la chambre où s'est réfugiée la femme qu'il aime (fuyant la poursuite du duc). Le roi la repousse. Alors il la présente à son ami, qui s'excuse de même. Ce n'est qu'à défaut de celui-ci, « au refus de Frédéric le Sage », comme on dit dans *Hernani*, que l' « *amant, ami, sujet fidèle* », prend à son compte l'amour de la dame, et cette fois avec toutes ses énergiques conséquences.

L'autre exemple, plus rare encore, est le personnage de Don Carlos, de la délicieuse comédie *le Pire n'est pas toujours certain*. Il aime si noblement Léonor, dont il se croit trahi, qu'il offre, tout en l'adorant, de la marier à son rival. Dans tout le théâtre de cette époque, ce sentiment ne se retrouverait pas, je crois, chez un autre cavalier castillan. Philarète Chasles a relevé dans Caldéron, comme ceux qu'il réunit le plus souvent, les trois mots *aimer*, *se venger*, *tuer*.

« L'honneur des femmes, observe Zarate, consiste alors à n'aimer qu'un homme. D'une pureté parfaite, il ne souffre aucun hommage équivoque dont se puisse offenser la plus sévère dignité féminine. La jeune fille et le cavalier qui se sont choisis doivent garder sur leur engagement le silence le plus inviolable, jusqu'à ce que l'union légale permette de le déclarer publiquement. L'amour apparaît ainsi comme un vœu secret et une religion occulte. »

Puis, la plus imperceptible manifestation de coquetterie suffit pour établir l'infidélité et fait planer sur la femme l'idée de la mort. Pas n'est besoin de la possession ! Les plus légères préférences du cœur valent aux yeux du mari l'adultère. Même innocente, l'épouse est condamnée, si un désir s'est posé sur elle. C'est le cas

du *Peintre de son Déshonneur*, et Juan Roca fait feu sur Sérafine, sachant très bien qu'elle est pure d'action et de pensée, mais non d'*avoir été regardée*. Elle est souillée par la convoitise d'Alvaro.

Il est difficile de trouver deux drames plus farouches que le *Médecin de son Honneur* et que *A outrage secret vengeance secrète*. Ils pourraient échanger leurs titres. Très dissemblables pourtant : d'égale valeur, ils se placent parmi les plus hauts du théâtre universel. Ici encore, pas de Iago visible ; mais le Préjugé atroce en fait l'office. Tout aussi admirables qu'en la psychologie shakespearienne, et non moins dramatiques, sont la naissance, le développement et l'explosion de cette jalousie spéciale, ce soin d'un honneur « d'hermine », qui n'admet que l'immaculée blancheur ou la pourpre du sang versé.

On frémit quand on voit Doña Mencia se trahir en prenant Guttiere, dans l'ombre, pour l'infant Don Enrique ; et en lisant l'autre drame, l'angoisse vous serre le cœur quand, le soupçon venant à s'affermir chez Don Lope, on sent Doña Léonor perdue. Mais ils ne laissent rien transparaître et même tous deux se défendent d'être jaloux. « Moi jaloux ? dit Guttiere, alors que Doña Mencia ne sait pas qu'il vient d'être instruit. Mais si je l'étais, fût-ce d'une suivante, d'une esclave, je lui arracherais le cœur, je le mangerais, et goutte à goutte je boirais son sang, avec délices ! Allons ! qu'ai-je donc à parler ainsi ? — Tu me fais peur, » murmure Mencia toute pâle. Et Don Lope épouvante Léonor presque dans les mêmes termes : « Si j'en venais à croire... que dis-je, croire ? si j'en venais à imaginer, à soupçonner que quelqu'un pût imprimer une tache à mon honneur... mais que dis-je, à mon

honneur ? seulement à ma réputation, à l'idée que l'on a de moi, ne fût-ce que par le mot d'une servante, d'une esclave, vive Dieu ! celle-là n'aurait point de souffle que je n'étoufferais, de sang que je ne verserais, d'âme que je n'arracherais et que je ne briserais en morceaux, si tant est que les âmes fussent visibles ! »

Quel crime ont commis ces deux femmes ? point d'autre, chacune, que d'avoir été recherchées par un homme avant de connaître leur époux, et que de s'être rencontrées, après leur mariage, Doña Mencia avec Enrique de Transtamare, et Doña Léonor avec Luis de Benavidès. Elles n'excitent point la hardiesse de ces cavaliers ; mais c'est assez qu'ils essaient de les faire se ressouvenir.

Le « médecin » *soigne* son honneur, et, quand le traitement lui paraît ne plus suffire, il *ordonne* fermement la « saignée. » La chambre de Doña Mencia est aussi tragique que celle de Desdémona. Elle trouve sur la table ce billet : « L'amour t'adore, l'honneur t'abhorre : c'est pourquoi l'un te frappe et l'autre t'avertit. Il te reste deux heures à vivre. Tu es chrétienne, sauve ton âme : pour ton corps, tu ne le peux plus. » N'est-ce pas l'équivalent espagnol du : « Avez-vous prié Dieu ce soir, Desdémona », avec, pour suite : « Un baiser ! un autre !... un autre encore ? » Mencia appelle : plus de caméristes. Elle est seule, et s'en va « trébuchant dans l'ombre de sa mort ». On la revoit étendue sur son lit, entre deux cierges, un crucifix sur la poitrine. Guttiere est entré, et avec lui le chirurgien Ludovico, les yeux bandés ; il se couvre de son manteau et l'oblige à saigner jusqu'à la mort cette femme.

Pour reconnaître la maison, Ludovico appuie sa main baignée de sang à toutes les portes, et c'est par sa confidence que le roi Don Pèdre (ce Pierre le Cruel

que les dramatistes espagnols appellent Pierre le Justicier) apprend la vérité. Il approuve. « Il y a remède à tout, dit-il à Guttiere de Solis, qu'il veut remarier après le prétendu accident qui le laisse veuf. — Même à l'honneur trompé? Lequel donc, sire? — Le vôtre. La saignée. Vous ferez bien de mieux laver vos portes : on y voit une main de sang. — Je fais métier d'honneur, réplique fièrement Guttiere, et je mets sur mes portes cet écusson à mes armes, car c'est dans le sang que l'honneur se lave. »

Il paraît que cette maison des Solis, longtemps marquée de la main sanglante de Ludovico, existait à Séville sur la place del Duque, ainsi que celle des Ténorio où naquit Don Juan.

Don Lope de Almeida n'est pas moins *secret* dans sa vengeance à Lisbonne que Guttiere Alfonso de Solis à Séville. Mais le noble Portugais a deux victimes à frapper, tandis que l'Espagnol ne pouvait toucher au frère du roi, bientôt roi lui-même (*Hormis le Roi*, *personne !* comme s'exprime Francisco de Rojas). Lope de Almeida n'épargnera donc pas Benavidès. Il prend une barque, renvoie le batelier et emmène Don Luis faire une promenade en mer avec lui. Quand il revient seul, son poignard lavé dans la vague, il déplore l'*accident* dont il n'a pu sauver son ami, noyé, hélas ! Puis il met le feu à son palais, et c'est encore en se désolant qu'il apporte sur ses bras le cadavre de Doña Léonor, sa femme, brûlée.

Un ami de Don Lope, Juan de Silva, qui a suivi de près toute cette histoire, très impressionné, prend le Roi à l'écart pour la lui conter. C'est le célèbre roi Don Sébastien, belle silhouette, comme dans l'autre drame Pierre le Justicier. Le souverain de Portugal ne blâme pas plus l'acte terrible que celui de Castille. Alors Don

Lope à Juan de Silva : « A qui vous demanderait conseil racontez comment on se venge sans que nul le sache : la vengeance ne dira pas ce que n'a pas dit l'affront. »

Une observation curieuse : Caldéron, dans la plupart de ses autos, réprouve cet honneur qu'il exalte dans ses comédies, et Lope de Véga, qui en a fait comme lui le ressort de beaucoup de ses drames, le flétrit de même avec éloquence : « Honneur ! honneur ! maudit sois-tu ! s'écrie-t-il. Détestable invention des hommes ! tu renverses les lois de la nature ! Malheur sur qui t'inventa ! » Quand ils se révoltaient ainsi contre l'honneur, remarque justement Damas-Hinard, les deux poëtes « cessaient d'être espagnols et n'étaient plus que chrétiens ».

Même dans une comédie profane, *le Pire n'est pas toujours certain*, et presque dans les termes de Lope, Caldéron, obéissant à un autre sentiment de dignité et de justice, met dans la bouche de Don Pedro, père de Léonor, cette protestation indignée :

« Maudit soit le premier qui établit une loi si rigoureuse, un pacte si vil, un grief si impie, et entre l'homme et la femme un si inégal partage, que notre propre honneur soit à la merci d'une volonté étrangère ! »

Mais les œuvres les plus parfaites de Caldéron sont ses pièces religieuses : comédies divines, autos et drames où le profane se mêle au sacré, à la fois historiques et mystiques : tel le *Prince Constant*, le premier en ce genre.

La *Dévotion à la Croix*, le *Magicien prodigieux* sont en tête ; puis viennent le *Purgatoire de saint Patrick*, le *Joseph des Femmes*, la *Vierge du Sanctuaire* (« del Sa-

grario »), l'*Aurore de Copacovana*, l'*Exaltation de la Croix*, la *Première fleur du Carmel* et beaucoup d'autres.

Ce sont celles de ses pièces qui offrent le plus beau caractère d'art, et d'un art spécial qu'on ne trouvera nulle part ailleurs, ni dans Shakespeare, ni dans Sophocle. Pour le ton, Corneille seul, dans *Polyeucte*, en donnerait un peu l'idée : les *Deux Amants du Ciel* auraient quelque rapport avec cette tragédie (l'on y trouve la principale scène de Polyeucte et de Pauline), et le *Magicien prodigieux* s'en rapprocherait encore davantage. Mais, pour établir un parallèle plus exact, il faudrait aller chercher non un poëte, mais un peintre, et comparer Caldéron à Murillo.

« Il ouvre le ciel, montre les anges, les resplendissants Martyrs pleins de gloire, triomphant par les portes de la Mort, en marche vers les palmes victorieuses. Œuvres de la plus haute poésie, surtout par la plastique et l'harmonie, mieux que par l'exactitude du dogme. Les grandeurs du Catholicisme prennent avec lui les formes les plus brillantes, une variété inouïe, une fantaisie aux couleurs magiques. Le monde matériel disparaît. »

En regard de ces lignes de Schack, il serait piquant de mettre la sécheresse des commentaires d'un autre protestant, Sismondi, qui ne voit dans toutes ces splendeurs que du fanatisme.

Zarate, de son côté, formule cette belle appréciation :

« Mais c'est surtout dans les drames religieux qu'éclate le génie de Caldéron. C'est de l'asile de la foi pure qu'il contemple invariable le cours des tempêtes du monde, avec une sérénité que rien ne saurait troubler. Pour lui l'existence humaine n'est pas une énigme obscure. Les larmes mêmes, comme la rosée sur les fleurs, offrent sous la splendeur solaire l'image du ciel.

Sa poésie, quel que soit le sujet, est un hymne inlassable de joie sur la magnificence de la Création. C'est toujours le réveil d'Adam, comme s'il était ébloui pour la première fois par le resplendissement du monde. »

La *Dévotion à la Croix*, comme le *Médecin de son Honneur*, fut jouée d'abord sous le nom de Lope. Caldéron guerroyait en Italie, s'occupait très peu de ses pièces, et tout ce qui était de quelque importance était attribué à Lope de Véga, encore vivant. Elle fut imprimée en 1634, sous ce titre *la Croix dans la Tombe*. Ce drame, qui donne peut-être l'impression la plus forte de tout le théâtre espagnol, appartient donc à la première période de la vie du poëte, et certains critiques (Eugenio Hartzenbusch, Patricio de la Escosura) inclinent même à la dater de l'Université de Salamanque, alors que l'auteur n'avait que dix-neuf ans. Cette allégation paraît assez invraisemblable.

L'exposition est une des plus belles qui soient. La sombre rencontre de Lisardo et d'Eusebio le prédestiné, au pied de la Croix, le duel tragique, la venue d'Eusebio dans la maison du mort, la scène des violents adieux entre le bandit et la sœur de celui qu'il vient de tuer, font une première journée étonnante, prologue du drame haletant, qui ne va plus nous laisser respirer jusqu'au miracle qui le dénoue. Eusebio pénètre dans le couvent où s'est réfugiée Julia ; il parcourt toutes les cellules, découvre la jeune fille endormie. Et voici la religieuse enlevée par le « bandolero », et brigande avec lui dans la montagne. Pas de son consentement à lui, cependant. Car il s'est échappé des bras de la jeune fille, en découvrant, sur sa poitrine, le signe qu'il porte pareillement depuis sa naissance, cette croix mystérieuse à laquelle il est voué. Eusebio et Julia sont frère et sœur sans le savoir, et, instinctivement, il

s'éloigne d'elle. Le père, Curcio, vient en armes dans la montagne cerner les bandits, et nous retrouverons un rappel de ces scènes dans le *San Gil* de Moreto.

Le prodige final dépasse ce qui peut être demandé à un public moderne : il faut être Espagnol du XVIIe siècle pour en accepter la conception ; mais alors quel effet poignant ! Comme dans le *Magicien prodigieux*, le catholicisme de Caldéron y confine à l'occultisme. Eusebio, couvert de tous les crimes, est protégé par le signe sanglant de la croix qu'il eut sur lui en naissant. Un prêtre, Alberto, lui a juré qu'à l'heure de la mort il accourrait, fût-il au bout de la terre, s'il l'appelait en invoquant le symbole, l'entendrait en confession et sauverait son âme, Alberto est parti pour Rome, et Eusebio, à quelque temps de là, est frappé mortellement. Il crie vers le prêtre, au nom de la Croix, et meurt. Alors Alberto paraît, et une voix l'implore, sortant du cadavre où *l'esprit est resté en dépôt, non détaché encore de la chair morte*. Le prêtre le découvre dans un ravin, entre des branches qu'il écarte, l'aide à se lever, et, quand il l'a absous de ses fautes, l'âme s'échappe, et Eusebio remeurt, sauvé.

Le *Magicien prodigieux*, que Ticknor proclame le premier des drames religieux de Caldéron, fut écrit en 1637, pour la fête du Saint-Sacrement, et joué à Yepes, dans la province de Tolède. C'est une primitive version de *Faust*, mais d'un Faust chrétien, qui s'offre au martyre. C'est là surtout que l'on trouvera des relations avec *San Gil de Portugal*. Il y a le « J'accepte ! » du Démon apparaissant sur la même phrase du protagoniste, qui sera saint Cyprien d'Antioche : « Pour jouir de cette femme, je donnerais mon âme ! » Comme Satan ne peut venir à bout de la chasteté de Justine, après des scènes de tentation de la plus grande beauté, il

invente (de même qu'Angélio) une forme infernale ayant la ressemblance de la jeune fille, et, quand Cyprien croit l'étreindre, il n'embrasse qu'un squelette.

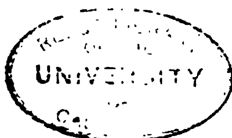
Cependant, Moreto, on le verra, n'a pas plus, dans *San Gil*, imité le *Magicien* que la *Dévotion à la Croix*. (Il a bien assez de péchés de cette sorte sur la conscience !) Caldéron et Moreto, chacun de son côté, mirent à contribution une vieille pièce oubliée et très médiocre, de Mira de Mescua, l'*Esclave du Démon*, que j'ai signalée déjà et dont je reparlerai à propos de *San Gil de Portugal*. Qui donc en voudra à l'un et à l'autre poëte de s'être servis d'un drame obscur et mal venu, pour en tirer, le premier deux chefs-d'œuvre, le second une pièce véritablement curieuse?

Cyprien et Justine, les deux amants mystiques, se rencontrent au pied de l'échafaud ; scène d'une sérénité admirable, où la vierge fait l'aveu pudique de son amour dans la mort.

Ces deux purs édifices, la *Dévotion à la Croix* et le *Magicien prodigieux* ne sont pas isolés dans le théâtre de Caldéron. D'autres architectures religieuses dressent les tours de leur poésie et leurs flèches de prière comme de merveilleuses églises gothiques.

Fernand de Portugal, le *Prince Constant*, « du cimetière qu'est ce globe, de cette terre de sépulcres, s'élève au Pays des Ames,» dans une des plus sublimes œuvres de l'art chrétien. « De pareils drames, affirme Schack, sont plus impérissables que les cathédrales et chantent plus haut qu'elles la puissance de la Foi. »

Sous son titre bizarre, le *Joseph des Femmes* est une œuvre magistrale — originale et parfaite. L'*Exaltation de la Croix* met de nouveau en scène Héraclius, et l'ardeur passionnée des vers qu'il adresse au Bois ineffable, au Gibet authentique retrouvé, où expira le Ré-





dempteur (« Salut! salut, Croix divine! Paradis! Carmel!... ») fait penser au *Parsifal* de Richard Wagner.

Il a 13 ou 14 comédies « de Santos », pièces dévotes, dont une, le *Purgatoire de saint Patrick*, s'égale aux œuvres de premier ordre. Le *Serpent de Métal* tient du genre pieux et de l'histoire nationale. L'*Aurore de Copacovana* est un vrai drame, qui a pour sujet la découverte du Pérou ; tandis que la *Première Fleur du Carmel* (1655) n'est qu'un auto, mais un de ces autos où Caldéron se surpasse lui-même. On y trouve des affirmations comme celle-ci : « Le riche est un trésorier chargé de donner au nom du Seigneur. » Il y a un auto qui s'intitule *la Vie est un Songe*, et qui n'a aucun rapport avec l'histoire de Basile et de Sigismond. Parmi les plus célèbres se placent encore: *la Nef du Marchand*, *la Vigne du Seigneur*, *la Dévotion à la Messe*, *la Guérison et la Maladie*, *le Souper de Balthazar*, *le Diable Muet*, *le Dieu Orphée*, *Qui trouvera la femme forte?* *le Grand Marché du Monde*, *Pas un instant sans Miracle*, *les Épis de Ruth*, *le Premier* et *le Deuxième Isaac*.

Toutes ces pièces sont écrites dans un style aux ressources infinies, le plus dramatique à la fois et le plus lyrique. Les vers sont d'une harmonie incomparable.

« C'est une musique continuelle, dit Zarate, qui enchante et transporte, produisant une espèce de ravissement céleste, dont l'effet prestigieux oblige à lui tout pardonner, et parfois on ne le comprend pas bien qu'on l'entend encore avec délices. »

Alberto Lista a étudié Caldéron dans son théâtre comme poëte. Sans doute, il reconnaît en général plus de fluidité à Lope ; et il accorde plus de perfection, un tour plus ingénieux à Moreto; il ajoute qu'Alarcon sera

plus souvent cité pour la pureté classique et la délicatesse du goût ; mais parfois, toutes ces qualités, le vers de Caldéron les réunit à un degré extrême.

Il serait peu intéressant pour le lecteur français que nous entrions dans le détail des mètres employés. L'heptasyllabe, forme générale, est coupé par toutes sortes de rythmes, par le vers *romance*, par des sonnets, des odes, qui ont servi de modèle aux stances intercalées chez Corneille et Rotrou entre leurs alexandrins, et par les letrilles, quintilles, octaves et autres formes spéciales — comme les triolets à travers le dialogue de nos *Farces*, au xv[e] siècle.

C'est de 1635 à 1660 que le prince des poëtes dramatiques acquiert sa plus haute perfection. Il s'est pondéré, a rejeté beaucoup de défauts, renoncé au style *culto*. Il écrit *On ne se joue pas de l'Amour*, *A outrage secret*, etc. La langue, l'habileté et la science du groupement, atteignent alors leur summum dans *le Magicien prodigieux*, *le Dernier Duel en Espagne*, *le Secret à haute voix*.

Sismondi, critique partial, injuste et mesquin, détracte un style que sa connaissance insuffisante de l'espagnol ne lui permettait pas de juger. Il a d'autres mépris pour le dramatiste. Il prétend constater — et La Beaumelle après lui — que Caldéron offre à notre admiration des « voleurs de grand chemin », et il fait le dégoûté devant tout ce sang que versent les « meurtriers honorables ». Il était de règle, au siècle dernier, de reprocher à l'auteur d'*Outrage secret* un manque absolu de morale ; comme si faire de l'honneur une vertu nationale, exalter au plus haut point le respect de sa dignité et de sa conscience, la fidélité au serment, à l'amour et à Dieu, ce n'était rien !

Pour le reste, il faut nous abstraire complètement de

nos idées et nous replacer dans le milieu, les croyances et les mœurs de l'époque, ou nous ne porterons sur le *Médecin de son Honneur*, sur la *Dévotion à la Croix* et tant d'autres chefs-d'œuvre qu'un jugement faux.

On peut comprendre qu'un protestant comme Sismondi, ou, simplement, que des étrangers au génie de la Péninsule, aient méconnu le caractère de l'œuvre caldéronienne. Mais que, dans son propre pays, le Maître appelé par l'historien Galieno « une des premières gloires de l'Espagne » ait été dénigré — conjointement avec Lope — par des ennemis si acharnés que, les unissant dans le même mépris, ils aient jeté aux deux poëtes-rois l'injure de *corrupteurs du Théâtre espagnol...* voilà ce qu'on n'imaginera qu'avec peine.

Après avoir été exalté de son vivant, même par ses rivaux, au point que Moreto le loue publiquement dans une comédie (*l'Occasion fait le Larron*) en plein théâtre — ainsi que Rotrou Corneille, dans *Saint-Genest*, — il est rabaissé pendant tout le XVIIIe siècle, par les Luzan, les Blas Nasarre, les Nicolas Moratin, et plus tard jusque par Martinez de la Rosa. Moratin le Vieux risque cet aveu : « On nous traite d'anti-patriotes et de renégats... » La Huerta essaie une défense timide ; Léandre Moratin entreprend sa réhabilitation, précédé par l'école critique allemande. Jusqu'en 1840, son génie est contesté, et c'est la jeune critique, Francisco Javier de Burgos en tête, qui a enfin raison des adversaires entêtés de sa gloire. Depuis, les travaux considérables de Don Ramon Mesonero Romanos, d'Antonio Gil y Zarate, d'Eugenio Hartzenbusah et de quelques autres ont achevé de restituer au Maître tout son lustre. Ils rendirent hommage à d'éminents auxiliaires, Schack en Allemagne, Puibusque, Viel-Castel et Philarète Chasles en France ; et à ceux qui rompirent ainsi des plumes

pour le triomphe de Caldéron il faut joindre encore en Angleterre Hugo Blair (*Leçons sur les Belles-Lettres*), traduit en espagnol par Munarriz.

Mais bien avant la restauration légitime du poëte dans sa patrie, un mouvement puissant l'avait préparée hors de l'Espagne. Au début de ce siècle, l'Allemagne littéraire reconnut à l'Exilé les marques de la dignité souveraine, le reçut, l'acclama, et avec un retentissement non pareil présida au sacre de son génie devant la littérature européenne. Les frères Schlégel, Tieck, Immermann, Schiller, Goëthe, emboucherent les clairons de sa renommée.

Goëthe daigna imiter deux pièces de lui, *Prométhée* et *Pandore*. Il fit représenter à Weimar le *Prince Constant*, traduit par Wilhelm Schlégel, qui translata également la *Dévotion à la Croix*, *l'Écharpe et la Fleur*, le *Pont de Mantible* et *le Plus grand Enchanteur, l'Amour;* et, ce qui dut paraître piquant à la cour de l'auteur de *Faust*, Charles Immermann traduisit — de celui qu'il proclamait le *poëte dramatique par excellence* — et donna au théâtre de Dusseldorf (en 1821) le *Magicien prodigieux*.

En même temps, la critique allemande découvrait Shakespeare; défiguré, lui aussi, bafoué, accusé dans sa nation de mauvais goût et d'enflure, à demi oublié. Les deux Schlégel, surtout, révélèrent Shakespeare à l'Angleterre et Caldéron à l'Espagne ; ils contribuèrent à la suprématie des deux vastes poëtes, partout joués avec un succès constant, unanimement admirés, et ils leur conférèrent la direction d'art et de poésie dramatique d'où le Romantisme est venu.

Un parallèle intéressant entre l'auteur du *Tétrarque* et celui d'*Othello* fut publié par Goëthe lui-même. Le

plus grand nom des lettres germaines partageant la gloire en palmes égales entre le maître incontesté de la poésie anglo-saxonne et le premier des dramatistes castillans, cela faisait un groupe auguste.

Devons-nous ratifier ce *prix ex æquo?* Il manquera toujours à Caldéron la profondeur de son redoutable émule ; mais quelle sublimité de pensée et quelle forme d'art radieuse !

Shakespeare et lui se ressemblent par plus d'un point. Tous deux reflétèrent sur la scène ce qu'il y avait de plus grave, de plus intime et de plus vivant dans le cerveau et dans le cœur des deux peuples. On leur a reproché la même outrance, c'est-à-dire les mêmes fougues, les mêmes audaces, la même véhémence de passion, la même *puissance*. Le sang, à flots, coule aussi généreux sur les deux théâtres, et des poitrines non moins tumultueuses y respirent. La force et la grâce, l'action et le rêve y alternent pareillement.

J'ai rapproché Doña Mencia de Desdémone, et d'autres comparaisons se présenteraient. Sigismond ne peut-il se poser la question « Être ou ne pas être » et trouver dans son sommeil le « To die, to sleep » et le « Rêver peut-être » ? Mais c'est la *vie* qu'il songe, au contraire d'Hamlet, de qui le rêve est dans la mort.

Vous chercheriez vainement chez le poëte espagnol des plaintes dolentes, des mélancolies, des hésitations. Plein soleil, pas de pénombre : c'est le midi et c'est la foi. » Il chante éperdument, dit W. Schlégel, la beauté de la Création divine. La religion est l'âme de son âme ».

Caldéron, malgré *la Vie est un Songe*, n'aurait peut-être pas écrit *Hamlet ;* mais Shakespeare ne pouvait même concevoir la *Dévotion à la Croix*.

Schlégel admirait profondément Caldéron et Shakespeare ; cependant, ayant à représenter le Théâtre par

un seul nom, il a formulé ce jugement, que nous n'aurions osé porter :

« Caldéron est le premier de tous les auteurs dramatiques qui aient écrit dans les langues modernes. »

---

§ 4

## PÉRIODE CALDÉRONIENNE DÉCADENCE

---

### DE SOLIS A CAÑIZARÈS : DERNIER ÉCLAT

A quelque intervalle au-dessous de Caldéron, qui semble un grand-prêtre du Théâtre, assisté, à droite et à gauche, de deux « sacerdotes », Rojas et Moreto, une quantité notable de dramatistes de valeur sont à louer encore, et il leur arrive, dans un acte, une scène, dans l'inspiration d'une œuvre, d'égaler les maîtres du premier rang.

Solis est parfois cité de pair avec Rojas, Caldéron et Moreto. Il collabora avec eux, prêtre comme Moreto et Caldéron (et aussi comme Lope, Tirso, Montalvan... car ils l'étaient tous ! sauf Alarcon : *inde iræ?*) — Quelques critiques l'ajoutent à « la phrase immortelle » ; mais ce sont les dévots par-dessus tout « à la *correction* et à la *mesure* », ceux qui n'ont pas désarmé vis-à-vis de Caldéron et de Lope.

Don Antonio de Solis y Rivadeneyra naquit en 1610, à Alcala de Hénarès, et mourut à Madrid en 1686. Il est considéré comme le dernier poëte dramatique de l'*Age*

*d'or*. Sa première pièce, *Amour et Obligation*, fut composée à 17 ans, en 1627, sous Lope, et il nous en a laissé, en tout, neuf. Solis est surtout historien ; sa classique *Histoire de la Conquête du Mexique* est un monument de la littérature espagnole.

Il étudia à Salamanque, particulièrement le droit. Il se lia intimement avec Caldéron, et les deux poëtes firent plusieurs pièces ensemble, notamment le *Pastor Fido*, dont était aussi Coello. Secrétaire du comte de Oropesa (vice-roi de Navarre), puis historiographe des Indes, Solis entra dans les ordres en 1666 ; dès lors, il renonça à l'art dramatique et ne s'occupa plus que de sa grande *Histoire*. Il est cité néanmoins en 1679 à propos du mariage du roi Charles II, comme soutenant à peu près seul le théâtre après Caldéron et Moreto.

On était loin de cette période exubérante, où quarante troupes de comédiens jouaient à la fois (1632), où plus de mille personnes vivaient du théâtre, alors que des salles de spectacle s'ouvraient dans toutes les villes et bourgades.

Depuis longtemps, de sourdes attaques tendaient à affaiblir la production scénique, et, malgré la protection du roi, décourageaient les auteurs. A la mort de Philippe III, déjà, 1621, les théâtres étaient restés fermés quatre mois. Ils avaient rouvert avec un drame de Lope, *Dieu fit les rois, les hommes ont fait les lois*. Celui qui venait de monter sur le trône, bien que passionné pour la scène — acteur à 9 ans, écrivain dramatique, sous la signature « Un Esprit de cette cour » — Philippe IV était faible, devant le clergé surtout. Il n'avait rien de l'énergie de son aïeul Philippe II, menaçant un cardinal de le tuer s'il ne relâchait immédiatement l'artiste qui l'amusait par son jeu et l'intéressait par ses pièces. Philippe IV ne sut pas empêcher un relâche

général des théâtres, par ordre ecclésiastique, de 1644 à 1649. Ajoutez à cela que, tous les ans, pendant un mois après la Fête-Dieu, on ne jouait que des autos.

En 1665, Philippe IV meurt. Nouvelle fermeture des théâtres. Cette fois, la reine régente, probablement sous la dictée du jésuite Evrard Nitard, son confesseur, déclare qu'on ne les rouvrira pas « avant que le roi, son fils, soit en âge de s'y plaire ». (Il avait 4 ans.) Comment s'étonner que Solis renonce à la scène en 1666, et que, lorsque le roi Charles II épousa une nièce de Louis XIV, Marie-Louise d'Orléans, en 1679, on ne puisse citer plus de trois poëtes dramatiques de renom (parmi lesquels Antonio de Solis) !

Solis se fait remarquer par une régularité rare au temps où il vivait. Il est vrai que déjà l'on sentait souffler le vent de France (sous Charles II). Ses deux qualités principales sont le naturel et la simplicité.

L'*Amour à la Mode*, imité par Scarron et par Thomas Corneille, est d'un franc comique, plein de reparties amusantes, écrit avec une certaine grâce, non sans charme. *Un sot en fait cent* mérite mieux encore notre estime : c'est la plus célèbre des pièces de Solis. Avec ces deux comédies, une troisième est demeurée, la *Gitanella à Madrid.*

Les autres : *Triomphes d'amour et de fortune*, *la Prison du Secret*, *Eurydice et Orphée*, *les Amazones*, *le Docteur Carlin*, *Donner asile à l'ennemi*, sont moyennes. Antonio de Solis avait été mis un peu trop haut, pour des raisons différentes, par les anti-gallicistes et par Schlégel. Il s'est maintenu comme historien ; mais il est descendu comme dramatiste.

Alvaro Cubillo de Aragon, poëte de Grenade, né au commencement du XVII[e] siècle, est l'auteur de plus de

100 pièces. Il en a survécu une trentaine. La meilleure a pour titre *les Poupées de Marcelle*.

Cubillo fit un recueil de ses comédies, qu'il appela *le Nain des Muses*. Le style en est élégant et facile ; on a vanté ce dramatiste pour la science de la composition et la noblesse des pensées. Il faut citer: *le Comte de Saldaña*, *les Exploits de Bernard del Carpio*, *l'Amour comme il doit être*, *la Parfaite Mariée*, *le Seigneur de Bonne-Nuit*, et il y aurait à ajouter quelques autos.

Un des auteurs les plus féconds et les plus heureux fut Don Juan Matos Fragoso, qui florissait après 1650. Il était Portugais, né à Alvito, vers le premier quart du XVII[e] siècle, et il mourut en 1692. Matos Fragoso fit ses études à l'Université d'Évora; puis il vint à Madrid, où il se lia avec Moreto, Cancer et Diamante. Il collabora beaucoup avec ces trois poëtes, ainsi qu'avec Zalaveta et quelques autres. Ses premières pièces sont datées de Naples : il en écrivit plus de 70, dont il est resté une cinquantaine.

C'est le plus gongorique, peut-être, dans ses grands drames; ses comédies sont naturelles et multiplient les scènes gaies. Il n'est pas toujours décent, estiment les critiques; mais ils le tiennent pour « spirituel, picaresque, aigu ». Écrivain clair et habile, il vit toujours ses pièces très applaudies : elles se distinguent par le mouvement et par un ton de vigueur et de dignité. La langue est riche, brillante et, en quelques œuvres, sans emphase.

Ses pièces les plus célèbres sont : *le Sage dans sa retraite et le Villageois dans son coin*, comédie très imitée. et *Je m'appelle Lorenzo ou le Charbonnier de Tolède*. Lope de Véga avait écrit une pièce portant le titre de la première. Matos a pillé Tirso dans plusieurs comédies. *Voir et croire* (pris de la *Fermeté dans la*

*Honte*), *le Fils de la pierre* (chez Tirso, *l'Élection par la Vertu*), etc. Il était aussi peu scrupuleux que Moreto pour la refonte des pièces oubliées. C'est l'un des trois auteurs de *San Gil de Portugal*, et nous connaissons sa nationalité portugaise par Nicolas Antonio.

Parmi les œuvres nombreuses qu'il composa en compagnie de Moreto, je mentionnerai : *l'Amour fait parler les muets*, *le Prince Prodigue*, *la Rédemption des Captifs*, *Mon Fils est seul prince*, *S'opposer aux Étoiles*, *le Lettré du Ciel*, *la Bête de Babylone*, *le Bouvier empereur*, *le Meilleur des Douze Pairs*.

Mais il a écrit seul des pièces originales et d'une très heureuse invention : *la Corsaire Catalane*, entre autres. Outre *le Sage dans sa retraite* et *le Charbonnier de Tolède*, on lit encore avec plaisir : *Il vaut toujours mieux se taire ; En amour, pas d'amitié ; Traître contre son sang ; l'Amant de sa femme*. Ajoutons : *le Fer de l'Entendement*, *la Dévotion à l'Ange Gardien*, *la Vengeance par dépit*, *les Avis profitent peu*, *le Bonheur par le mépris*.

Don Francisco Antonio de Leiba (ou Leiva) a laissé quelques bonnes comédies, *le Fils de la Douleur*, en première ligne ; puis *la Dame Présidente*, *le Prince Idiot*, *le Secours des Monts ;* soit 10 pièces, imprimées à Madrid en 1654.

On ne cite de Cristobal de Monroy Silva qu'un ou deux drames, *la Jeunesse du duc d'Ossuna*, 1627, imitée par Mairet, et *la Bataille de Pavie*.

Don Jeronimo de Cancer y Velasco, auteur comique fécond, est le troisième père de *San Gil*. Avec les deux mêmes collaborateurs, Moreto et Matos Fragoso, il fit quelques autres pièces, *la Bête de Babylone*, *Remédier*

*à la douleur* et un certain nombre de comédies avec Moreto seul (*l'Adultère pénitente*, *la Force du Naturel*, *la Vierge de l'Aurore*, etc.). Nous le retrouverons à propos de ce maître.

Deux ou trois fois, il travailla en société avec Caldéron : *Rendre malade par le remède* est de ces deux poëtes et de Guevara ; la *Marguerite précieuse* est signée Caldéron, Zavaleta et Cancer ; enfin, peut-être est-il de la *Fausse Arcadie*, laquelle a trois auteurs : Caldéron, Moreto et... « Un Esprit », que l'on pense être lui.

Seul, Cancer écrivit peu : celle de ses pièces qui fit le plus de bruit est la *Bandolera de Flandre*, qui parut sous le nom de Cubillo, bien qu'elle soit de Cancer, et que le Tribunal de l'Inquisition condamna. L'*Argent est qualité* a été cru de Lope de Véga.

Il montra un certain talent dans un genre assez rare en Espagne, la parodie. D'habitude, c'est le gracioso qui s'en charge, et il y a dans presque toutes les comédies espagnoles le dédoublement en action bouffonne d'un sérieux Quichotte et d'un Pança. Toutefois, on compte un petit nombre de pièces entièrement burlesques, telles que le *Cavalier d'Olmedo*, parodie du drame de Lope de Véga, par Félix de Monteser. La plus célèbre de toutes est de Cancer : c'est la *Mort de Baldovinos*, 1651. Il donna dans la même note les *Aventures du Cid*, qui ont été attribuées à Moreto.

Un historien fait mourir Jeronimo Cancer en 1654, date évidemment inexacte ; il a dû vivre beaucoup plus tard. Ses *Comédies* furent éditées à Madrid en 1661.

On a 22 comédies de Fernando de Zarate : la plus estimée est *la Présomptueuse et la Belle ;* puis viennent *Hercule Furieux*, *Qui peut plus agit moins*, *Changer*

*pour être mieux*. Zarate fut meilleur poëte lyrique que dramatique.

Don Juan de la Hoz y Mota, né à Madrid en 1620, vivait encore en 1689. Il est surtout connu par le *Châtiment de la Misère*. Une douzaine de pièces moins importantes escortent son nom ; on remarque d'abord parmi elles *le Montagnard Juan Pascal*, et ensuite *Abraham Châtelain ou le Blason des Guzman* et *le Laboureur Juan Pérez, premier assistant de Séville*.

Juan Bautista Diamante a servi de machine de guerre contre Corneille aux ennemis de l'auteur du *Cid*.

Il est incontestable que « le Cid » de Diamante, *Celui qui honore son père*, est une faible imitation de la tragédie cornélienne. Il est sûrement postérieur, ayant été imprimé en 1659, soit 23 ans après le *Cid* français. Cependant, Voltaire, avec sa mauvaise foi accoutumée, déclarait que *Celui qui honore son père* était plus ancien que la *Jeunesse du Cid* de Guillen de Castro. On comprend la perfidie : il y a des scènes entières servilement reproduites, et mot pour mot.

Mais il s'est trouvé un plus féroce détracteur de notre grand Tragique. La date de 1659 étant acquise et l'affirmation de Voltaire tombant à néant, l'historien dramatique allemand Frédéric Schack reprend la thèse, et, cette fois, appuyée sur une redoutable érudition.

*El Honrador de su padre* fut imprimé en 1659 : cela prouve-t-il que la pièce fut jouée d'origine cette année-là ? Elle courait depuis longtemps en manuscrit ; du reste, il arrivait souvent aux auteurs d'imprimer une pièce bien des années après la représentation. A cette époque de constante importation espagnole en France, *El Honrador* n'a-t-il pu être connu ? joué à Paris peut-être, par une troupe de passage, comme celle qu'y amena

plus tard Sébastien de Prado, pour le mariage de l'infante Marie-Thérèse avec Louis XIV ? Anne d'Autriche aussi était une princesse d'Espagne ! Et Schack s'efforce d'établir que dans sa tragédie Corneille n'a fait qu'une compilation de Guillen de Castro et de Diamante.

J'estime que cette accusation ne repose sur rien. C'est une hypothèse toute gratuite que d'assigner au drame *El Honrador* une date originelle antérieure — de vingt-trois ans (!) — à son impression, sans que personne ait jamais parlé de la représentation de cette pièce ni de son existence avant 1659. Mais le manuscrit « courût-il » vraiment au milieu d'un tel silence que, hors de l'Espagne, il aurait été plus ignoré encore. La compagnie de Sébastien de Prado *est la première* que l'on vit à Paris, et précisément en 1659. *El Honrador* ne fut jamais joué en France. Corneille ne connut le drame très renommé de Guillen de Castro que par M. de Chalons, qui le lui apporta à Rouen : comment aurait-il soupçonné (à supposer qu'il existât) le manuscrit obscur de Diamante ? Enfin, s'il avait imité *El Honrador de su padre*, Corneille l'eût dit, avec sa loyauté habituelle, et n'aurait point cité comme unique source de son œuvre Guillen de Castro. Et, s'il avait gardé le silence, Scudéri et les autres eussent parlé pour lui.

Sismondi et Ochoa, après Voltaire et La Harpe, ont tenu, aussi, *El Honrador* pour l'original de la tragédie de Corneille. C'est une opinion qui ne peut plus être défendue.

Heureusement pour sa renommée, Diamante n'écrivit pas que cette mauvaise pièce (où il croyait améliorer le drame de Guillen de Castro); la suite du « Cid », le *Siège de Zamora* (qui est le sujet de la seconde *Jeunesse du Cid*, du même Castro), lui assure, avec quelques autres drames, *la Valeur n'a pas d'âge* (ressouvenir,

encore, de Corneille), *Comme les présomptions mentent!* etc., une bonne place parmi les auteurs de second ordre. La *Juive de Tolède*, signée de lui, est dans la liste des œuvres de Lope de Véga ; mais je crois qu'elle n'est ni de l'un ni de l'autre et qu'elle doit être restituée à Mira de Mescua ; c'est l'original de la *Rachel* (de La Huerta), une des meilleures pièces de ce malheureux XVIIIe siècle espagnol.

Diamante était contemporain de Caldéron. On ignore le lieu et l'année de sa naissance : il vivait encore en 1684.

Don Agustin de Salazar y Torrès, né à Soria, en 1642, étudia à Mexico, auprès de son oncle, l'archevêque de Campêche, qui mourut vice-roi. Très lié avec Caldéron, il remporta de vifs succès, mais une mort prématurée, à 33 ans, en coupa brusquement le cours : il fut pleuré de ses contemporains (1675). Quelques-unes de ses pièces, *Choisis l'ennemi*, *l'Enchantement dans la beauté*, donnaient plus que des espérances.

Les frères Figueroa (Diégo et José) sont souvent cités avec éloge; mais leur place est plus importante hors du théâtre. On ne parle que d'une ou deux de leurs pièces : *Pauvreté, amour et fortune*, principalement, et *le Menteur à la Cour*.

Juan Vélez de Guevara, 1611-1675, fils du fameux dramatiste Luis Vélez de Guevara, est pris quelquefois pour l'auteur de *Régner après la Mort*. On mêle les pièces du fils à celles du père. Juan fut auditeur de Séville (c'était une famille andalouse), et l'on dit qu'il égala Luis Vélez en souplesse et le dépassa par la grâce des vers : ce n'est pas ce que révèle le drame *Outrager pour arriver;* les succès de Juan furent loin de balancer ceux de Luis.

On ignore quand naquit à Madrid et quand y mourut Alonso de Batres, auteur fort applaudi de son temps, et de qui nous n'avons qu'une pièce — très rare — *Il y a des vengeances sans injure*. On ne sait rien non plus d'un autre dramatiste renommé, Matias de los Reyes, sinon qu'à 20 ans il avait fait jouer avec succès 6 comédies. Mais il voulut revenir au « classique » et donner une imitation de l'*Amphitryon* de Plaute, *l'Outrage remercié*. La pièce tomba.

De Juan de Zavaleta (ou Zabaleta) — aveugle en 1656 — il reste quelques comédies, très rares. J'ai cité plus haut la *Marguerite précieuse* (avec Caldéron et Cancer). — Les deux auteurs de *Toutes celles que je vois, je les veux*, Sébastien de Villaviciosa et Avellaneda, furent de l'association formée par Moreto, ainsi que Antonio Martinez (*l'Entremetteur de sa propre injure*) et que Lanini Sagredo. Il existe une pièce écrite par six des auteurs de cette société, *Enrique le Dolent*, par Zabaleta, Martinez, Rosete, Villaviciosa, Cancer... et Moreto.

Dans le même temps se distinguaient encore :

Ambrosio de Arce, qui mourut en 1661 ; Montero de Espinosa, lequel était capitaine des troupes espagnoles en Flandre l'an 1656 ; Enriquez Gomez, auteur de *la Jalousie n'offense pas le soleil* ; Valentin de Cespedes, des *Gloires du Meilleur siècle* ; Callejo ; Moralès ; Cuellar ( *Chacun à son affaire*). Le *Triomphe de l'Ave Maria* est signé « Un Esprit ». Déjà, en pleine décadence, sont acquis aux idées nouvelles : Acebedo, Villaroël et Fernandez de Léon, de qui *le Sourd et le Montagnard* fut loué par Blas Nasarre. Vers la fin du siècle, on rencontre deux femmes, Doña Ana Caro et Sor Juana Inez de la Cruz, dite la Monja (« la Religieuse ») de Mexico ; née au Mexique en 1651, morte en 1695 :

on doit à « la Religieuse » *Sainte Herménégilde* et *les Engagements d'une maison.*

Trois dramatistes célèbres, très supérieurs à toute cette foule, retrouvent par moments les inspirations des vieux Maîtres et ferment avec honneur la période « caldéronienne ». Ce sont Bancès Candamo, Zamora et Cañizares.

Francisco Bancès Candamo, 1662-1709, est le poëte dramatique en vogue du règne de Charles II. Il fut très choyé de la cour. Après un duel où il reçut une assez grave blessure, le roi envoya prendre de ses nouvelles et fit barrer la rue d'Alcala, où demeurait le malade, pour qu'il ne fût pas incommodé par le bruit des voitures. Sa faveur excita une telle envie qu'il fut obligé de quitter Madrid, et même de renoncer au théâtre. Il mourut sous Philippe V, pauvre, empoisonné, dit-on. et il fut enterré par charité.

Candamo a laissé 24 comédies et 4 autos (sans compter des œuvres diverses). Sa pièce la plus connue, dans la manière de Caldéron, qu'il reflète encore brillamment, est *l'Esclave sous des grilles d'or.* Avec celle-ci, la plus représentée fut *Pour son Roi et pour sa Dame*, qui rappelle les beaux drames de la grande époque. Parmi les autres, on distingue : *le Grief contre sa dame*, *la Jarretière d'Angleterre*, *l'Autriche à Jérusalem*, *la Restauration de Bouddha*, *la Vierge de la Guadeloupe* (auto).

Je trouve une liste d'auteurs et d'œuvres considérable (beaucoup d'anonymes) sous la dénomination « contemporains de Bancès Candamo »; mais rien que de médiocre. Je les passe.

Zamora, disciple de Caldéron, essaya de maintenir la tradition dans l'invasion du « classicisme » ; mais

il fut obligé quelquefois de fléchir sous le flot : à ses drames, autos, sainètes, etc., s'ajoutent des imitations françaises, et Moratin le loue sérieusement d'avoir corrigé Tirso, refondu la *Dame Revenant* de Caldéron et le *Don Domingo de Don Blas* d'Alarcon.

Zamora tenta pourtant de nobles efforts. Il s'attaqua au sujet de « Don Juan » et écrivit *le Convive de pierre ou Il n'y a pas d'échéance qui n'arrive et pas de dette qui ne se paie*. Fidèle au drame national, il fit jouer *Chacun est une lignée à part*, *Mazuriégos et Monsalves*, et même une « Jeanne d'Arc », *la Pucelle d'Orléans*.

Mais il est surtout estimé pour les pièces dites « de figuron », où il marche dans les voies de Rojas et de Moreto. L'*Ensorcelé par force*, comédie très gaie, est son chef-d'œuvre.

Il a beaucoup soigné aussi les piécettes, qui changeaient alors de forme et de caractère. Les sainètes (ex-entremets), les mogigangas (avec masques) apparaissent déjà dans Caldéron. Zamora les développe, et ces petits actes, esquisses et pochades, vont prendre beaucoup d'importance désormais. Il y joint des *zarzuelas*, comédiettes mêlées de chant; c'est l'origine de l'opéra-comique et de l'opérette en Espagne, et Caldéron en donna le premier type dans la *Pourpre de la Rose*.

Un peu plus tard, aux sainètes et aux zarzuelas on adjoindra les *tonadillas* et les *follas*. En revanche, les loas, si nécessaires jadis, disparaissent (comme les *entremeses* et les *entremesades*); les autos mêmes se passent d'elles : et l'auto, ce genre vénérable, ancêtre du drame espagnol, est près aussi de sa fin. Dans les dernières années de Caldéron, les autos sacramentels avaient cessé à Séville, Grenade et Tolède; mais on les célébrait encore à Madrid avec la pompe du temps des trois Philippe.

Né à Madrid, Zamora remplaça Candamo dans la faveur publique ; il mourut en 1740, ne connaissant pas de rivaux. Mais José de Cañizares (également de Madrid), qui lui *succéda*, 1676-1750, se distingua entre tous.

A 13 ou 14 ans, il avait déjà composé les *Comptes du Grand Capitaine*. Il lutta, sous les règnes de Philippe V et de Ferdinand VI, contre l'envahissement du goût français, et fut le dernier représentant de l'ancien théâtre. Il est l'auteur d'un très grand nombre de pièces, dont une centaine de comédies « de figuron » où il excellait, ainsi que Zamora.

Zamora et Cañizares subissaient malgré eux cette influence étrangère qu'ils combattirent. Ils firent leurs efforts pour continuer les Maîtres, dont les nouveaux venus affectaient de rougir, comme incorrects, grossiers, excessifs, fermés aux lois de l'art et du goût ; mais moins bien doués pour le drame, ils sont supérieurs dans la comédie de caractère, surtout dans ce genre particulier qui appartient à Moreto. L'*Ensorcelé par force* de Zamora et *Maître Lucas* de Cañizares, les deux meilleures pièces *de figuron* de l'époque sont dignes de faire partie d'une galerie choisie du théâtre espagnol.

Cañizares produisit, de plus, des pièces « de magie », « de santos », mythologiques, historiques, d'intrigue amoureuse, des zarzuelas, etc. Des sujets de tragédies françaises semblent le hanter ; mais il les traite à la vieille mode, rejetant les règles et la poétique « anti-naturelles » qu'on veut imposer.

Le *Sacrifice d'Iphigénie* renferme des batailles en plaine, des conseils de guerre, des estocades, des rodomontades de chevalerie. Moratin en parle avec le plus parfait dédain ; mais il est très suspect, à l'égard même des chefs du Théâtre national. *On ne se venge pas de sa patrie* est l'exil de Thémistocle en Perse ; drame, écrit

Moratin, où il y aurait des beautés à admirer, « s'il ne s'y trouvait des aveugles vendant des jacares, des diables, des séraphins, l'insupportable gracioso Tulipan, et si le père de Thémistocle ne chantait des séguidilles ». Il n'en obtint pas moins une longue popularité.

*Don Juan de Espina à Madrid*, comédie « de magie », c'est-à-dire féerie, était représentée encore dans la première partie de notre siècle. (Avant Cañizares, Antonio de Mendoza avait rimé *Don Juan de Espina à Milan.*)

Quelquefois, il ne se faisait pas scrupule d'emprunter aux devanciers : il redonne, sous les mêmes titres, l'*Illustre laveuse de vaisselle* de Lope de Véga, et *Antona Garcia* de Tirso.

*L'Asturien à la Cour ou le Musicien par amour* et *Plaider pour son offenseur ou le Baron de Pinelli* sont, avec celles que j'ai nommées, ses meilleures pièces. Viennent ensuite : *le Petit Vaurien en Espagne*, *Pour purifier son honneur ou le Père et le Fils rivaux*, *Je m'entends et Dieu m'entend*, *Télémaque et Calypso*, *Apollon et Climène*, *l'Honneur rend intelligent* et *C'est miracle de rencontrer la vérité* (zarzuela jouée au Théâtre del Principe, en 1732, avec la musique de Caradigni).

Cañizares était capitaine de cavalerie (lieutenant de cuirassiers en 1711). Il fut enterré au couvent du Rosaire, chez les Dominicains (1750).

La seconde période de l'*Age d'or*, ouverte en 1630 par Caldéron, s'achève ici. Elle fut plus brillante encore que la première. Caldéron la remplit, avec Alarcon, Rojas, Moreto et Solis, et il a pour auxiliaires Cubillo, Matos Fragoso, Hoz y Mota, Diamante, Candamo, Zamora et nombre d'autres, même jusqu'au roi Philippe IV, « combattant à armes cachées », qui signe « Un Esprit de cette Cour ».

Les deux Cycles de Lope et de Caldéron constituent l'*ancien Théâtre national*, si haut sur l'horizon de l'Art, et qui eut tant d'influence sur notre scène. Il comprend les six Dramatistes de premier rang et, de Miguel Sanchez à Cañizares, beaucoup du second qui souvent furent à peu de distance des maîtres. Tels, près de Lope et de Tirso : Guillen de Castro, Guevara, Mira de Mescua, Montalvan.

Bien que désigné sous le nom de Théâtre du XVII[e] siècle, il comprend un siècle et demi environ, depuis les dix dernières années du XVI[e], jusqu'après le premier tiers du XVIII[e].

A ce moment, par suite du changement de la dynastie et de l'influence politique et littéraire du peuple voisin, l'Espagne perd les traits distinctifs de sa physionomie nationale et le caractère de l'art qui fidèlement la reproduisait.

## ÉCLIPSE DU XVIII[e] SIÈCLE : ÉCOLE CLASSIQUE FRANÇAISE

Avec l'avènement des Bourbons, un joug nouveau vint peser sur le théâtre.

Une autre race d'œuvres régna : le virus classique s'inocula dans la dramaturgie espagnole. Ce fut un poison qui atteignit aux sources vives de la production. *Plus de Pyrénées !*... hélas ! plus d'originalité escarpée qui s'asseyait sur des sommets, pure de tout contact et libre des règles étrangères !

Trois critiques se donnèrent la triste tâche de forger les chaînes et de sceller la servitude à l'art de leur patrie : Luzan, Blas Nasarre et Montiano. Que leur mémoire demeure chargée de ce crime littéraire !

Déjà, en 1713, le marquis de San Juan, Don Francisco Pizarro Picolomini, avait traduit *Cinna*. Car ce fut,

singulier retour ! Corneille, d'abord et surtout, que l'on imita, et il advint que, dans l'oubli où les Maîtres tombèrent, on adapta le *Cid* français, sans penser à l'autre !

C'est Ignace de Luzan le fondateur de l'école française, le chef des Gallicistes. Sa *Poétique* parut en 1737. Puis, Blas Nasarre, le Boileau espagnol, donna en 1743, dans la Préface des *Comédies* de Cervantès, les règles de l'art dramatique.

Il devint de bonne compagnie de se moquer des Anciens. Le parti national, timide, les *anti-gallicistes*, les « patriotes » n'osaient les défendre. Les Maîtres, proscrits, ne furent plus lus. On les enveloppa dans la réprobation des médiocres d'alors, et l'on crut qu'il fallait se tourner vers Corneille, Racine et Molière.

Blas Nasarre insulte Lope et Caldéron ; il met au-dessus d'eux Wicherley, Maffei et... Riccoboni. Complétant le trio, derrière Luzan et Blas Nasarre, Montiano y Luyando déclare, *par patriotisme*, que l'Espagne, elle aussi, a des pièces « régulières », et qu'elle n'a pas produit que de grossiers écrivains, tels que Lope de Véga, etc. Pour appuyer ses dires, il écrit des tragédies, bien conformes aux règles, *Ataulphe*, *Virginie*, 1750, « pourtant, insupportables », avoue naïvement Moratin.

Le grand public, il faut le dire, regimba contre cette *élite*. Il regrettait tout bas les anciens, et Luzan ne pouvait lui faire préférer au *Chien du Jardinier* et à *Luis Pérez de Galice* sa traduction de La Chaussée, *la Raison contre la Mode*. Les deux tragédies de Montiano ne furent pas représentées.

D'autres copiaient simplement Racine. Trigueros, en 1752, donna *Britannicus*, qui fut traduit également par Sébastian y Latre. José Clavijo y Fajardo écrivit une *Andromaque*, et Llaguno y Amisola, en 1754, *Athalie*,

la meilleure de ces translations. On les loua, on trouva les vers fort bons, mais leurs auteurs ne purent parvenir à les faire jouer.

Autour de l'auteur de *Maître Lucas*, quelques drames et comédies, de couleur faible, s'étaient fait jour : Pedro Scoti de Agoïz (que suivit son fils Francisco) avait donné au théâtre plusieurs pièces dans le goût des anciens Maîtres, et des zarzuelas ; on représenta de Don Diego Torrès y Villaroël *l'Hôpital où l'Amour guérit de l'Amour ;* Lobo (*les Martyrs de Tolède*) imita Bancès Candamo ; Tomas de Añorbe y Corregel, chapelain des religieuses de l'Incarnation, s'efforça de suivre les Caldéroniens dans le *Chevalier du Ciel*, le *Fantôme de Saragosse*, etc., tout en sacrifiant aux idées nouvelles avec une tragédie, *El Paulino*. Un tailleur, nommé Juan Salvo y Vela, obtint un succès fantastique avec le *Magicien de Salerne*, *Pedro Vayalarde*, tissu d'extravagances : il en donna une deuxième partie, une troisième, et jusqu'à cinq ! Cañizares n'eut pas grand peine à s'élever au-dessus de cette populace dramatique. Mais, après sa mort, ses successeurs, encore plus pâles, furent de plus en plus submergés par les théories des réformateurs.

Peu de noms méritent d'être tirés de l'oubli ; Rodriguez de Ledesma, Ibañez y Garcia, Delgado, Frumento, Bustamante, José de Lobera y Mendieta, qui encombra une affiche de ce long titre, *La plus grande pénitente, miracle de charité, la vénérable sœur Mariana de Jésus, fille du vénérable tiers-ordre de pénitence de N. S. P. Francisco de la cité de Tolède ;* deux comédiens, Marcos de Castro et Vicente Guerrero (continuateur de Claramonte, 2e *partie du Vaillant Nègre en Flandre*), qui fut acteur, « canoniste et théologien » ; José Julian de

Castro, « poëte d'aveugles », auteur de *Mieux vaut tard que jamais*, et que Moratin déclare « non dépourvu de grâce »...

En 1746, Ferdinand VI succéda à Philippe V, son père. Son premier soin et le plus constant fut l'affermissement de la paix. Une reine intelligente, charmante, aimant et protégeant les arts, adorée de son mari au point que le roi ne put lui survivre, Maria Barbara de Portugal, fit briller la jeune cour d'un lustre tout neuf. Entre les auteurs à l'ancienne mode, si faibles, et les partisans des règles classiques, si ennuyeux, elle ne trouva pas d'éléments pour fournir le théâtre du Buen-Retiro l'hiver et celui d'Aranjuez l'été. Ferdinand fit venir d'Italie le chanteur Farinello et lui confia la direction des scènes royales. Le Buen-Retiro devint l'Opéra italien, et la reine et le roi, se désintéressant de la comédie et du drame, laissèrent les théâtres de Madrid se débattre dans le néant.

Les deux plus importants — de la Cruz et du Principe — n'étaient plus à ciel ouvert; ils venaient de se transformer en de véritables salles de spectacle, le premier en 1743, et le second en 1745, gardant toutefois leur organisation rudimentaire et leur orchestre de 5 violons.

Ce qui se passait alors dans l'un et dans l'autre semblera assez peu ordinaire. Les « aficionados » de la Compagnie qui jouait au Principe avaient pris le nom de *Chorizos* et portaient à leur chapeau un ruban doré; ceux qui tenaient pour la troupe de la Cruz s'appelaient *Polacos* et arboraient au sombrero un ruban bleu de ciel. Les amateurs qui fréquentaient le théâtre de los Caños furent surnommés *Panduros*.

Il y avait un frère trinitaire déchaux, le Père Polaco, chef du parti de la Cruz, et vociférateur infatigable, qui

acquit parmi les *mosqueteros* la réputation du juge le plus compétent en matière de comédies et de comédiens. Il courait d'un bout du théâtre à l'autre, animant les siens et interrompant, les jours de première, par tous les bruits et trépignements possibles, quelque pièce que la salle des *Chorizos* donnât, si par malheur elle n'avait pas reçu d'avance son approbation. En revanche, il soutenait d'applaudissements forcenés toute représentation du théâtre *Polaco*. Un autre frère franciscain, le Père Marco Ocaña, amateur aveugle et passionné des deux Compagnies, s'asseyait, en habit séculier, au premier rang du balcon, tout près de la scène, et de là ne cessait d'envoyer des brocards aux acteurs et aux actrices, les faisant rire, leur jetant des dragées, les contrefaisant aux passages les plus pathétiques. Le parterre, qui le connaissait bien, applaudissait à tous ses tours et grimaces.

Peu à peu, le public perdit le goût... et la foi.

Jusqu'à Zamora et à Cañizares les autos s'étaient joués dignement. Mais la représentation en devint impossible.

Un jour que l'ange Gabriel annonçait l'Incarnation du Verbe à la Vierge, et que la Vierge, sous les traits de la célèbre Mariquita Ladvenant, lui répondait — traduite en beaux vers castillans — la phrase connue : « Quomodo fit istud, quoniam virum non cognosco ? » le public éclata de rire. Du parterre et du balcon on jetait à la pauvre Mariquita de grossières apostrophes... Le spectacle fut interrompu avec grand scandale.

Des plaisanteries irrévérencieuses émaillaient les pièces tirées de l'Écriture. La Samaritaine habitait rue du Puits ; Jésus mourait place des Trois-Croix...

Charles III fut obligé d'interdire toute représentation sur un sujet sacré. C'est ainsi que prirent fin les

autos, qui tiennent une si grande place dans l'histoire du théâtre espagnol. Le décret qui les supprima définitivement fut signé par l'archevêque de Tolède, le 11 juin 1765.

Au milieu de ce gâchis dramatique, les théâtres se partageaient au hasard entre les goûts, donnant tantôt une pièce d'un imitateur de Bancès Candamo ou de Cañizares, qui conservait encore la structure extérieure des œuvres des Maîtres, et tantôt une tragédie classique — *Zelmire*, ou bien *Hypermnestre*, de Pablo Olavide, ou encore *Mérope et Polyphonte* d'Antonio Baza — pêle-mêle avec les traductions françaises. Ainsi l'on représentait au Théâtre de la Cruz le *Misanthrope* et *Athalie*, en même temps qu'on applaudissait au Principe l'acteur Ildefonso Coque dans *le Nègre le plus prodigieux ou le Magicien d'Afrique*.

Traducteurs et copistes condamnent en chœur la moralité du Théâtre National. Et à leurs récriminations se joindront des clameurs plus modernes : « Sous des couleurs charmantes, ce ne sont que dépravations de sentiments, fuites de jeunes filles, violences, valets entremetteurs, etc. » Le *théâtre poli* qu'ils préféraient, Regnard, Molière, était-il donc, dirions-nous, moins... *rosse?* Iparraguirre avait traduit le *Malade imaginaire* et l'*Avare :* ces deux comédies avaient de quoi les édifier ! Chez un peuple qui tenait si haut le respect de l'autorité paternelle, que pensait-on, par exemple, du fils d'Harpagon répondant à la malédiction de son père : « Je n'ai que faire de vos dons » ?

Parfois, quelque pièce d'un des grands Anciens revoyait le jour. Nous avons un programme de spectacles de 1768, où les noms de Lope, Montalvan, Caldéron, Moreto, Rojas, Solis, Zamora et Cañizares alternent

sans choix — dans l'ordre du relevé que j'ai sous les yeux — avec ceux de Baza, Regnard, Laviano, Corneille, Moncin, Métastase, Cuadrado, Molière, Valladares, Racine, Concha, Goldoni, Nifo et Voltaire.

Quelques-uns de ces oubliés coudoyant ainsi des gloires signèrent un grand nombre de comédies. Antonio Valladares y Sotomayor n'en produisit pas moins de 115, qui vont de *Guzman le Bon*, sujet national, à l'*École des Femmes*. De Luis Moncin je pourrais transcrire les titres de plus de 30; José Concha, Fermin de Laviano ont beaucoup écrit... En somme, stérilité. Malgré la longue liste des noms et des pièces, pas d'auteurs et pas d'œuvres.

Au dernier tiers du siècle, cependant, Comella recueillit une grande réputation, et en partie la mérita. Don Luciano Francisco Comella fit jouer plus de 70 pièces : ce fut lui qui se maintint le plus près du style et de la forme de l'ancien drame. *Catherine II à Cronstadt*, *Frédéric II au camp de Torgau* étaient des sujets nouveaux pour le théâtre caldéronien. On a de Comella un Guillaume Tell, le *Tyran Gessler*. Je relève dans la liste de ses œuvres ces titres inattendus : *Louis XIV le Grand ; les Amours du Comte de Comminges ; Christine*, *reine de Suède ; Viriathe ; le Nègre sensible*, et *le Phénix des femmes*, *Alceste*. Évidemment, cela changeait le public de ses personnages accoutumés.

Comella eut pour disciples Gaspar Zavala y Zamora (très fécond) et Rodriguez de Arellano.

Dans cette languitude générale de la scène, éclate la spontanéité, le curieux talent à part, vigoureux et vivant d'un auteur exceptionnellement original, Don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla.

Né en 1731 à Madrid, mort vers 1795, Ramon de la

Cruz occupe une place très personnelle dans l'histoire de l'art dramatique espagnol. Ses compositions courtes, pleines de vie, d'observation et de spirituelle malice, ont une couleur, une gaîté, un naturel étonnants. Il faut remonter jusqu'aux *pasos* de Lope de Rueda pour retrouver une impression analogue. Les *pasos* sont comme des ébauches des *sainètes* que Ramon de la Cruz porta à leur plus haute perfection. Car la plupart de ses 300 pièces (dont le tiers environ fut imprimé) sont des sainètes en prose, genre où il est le premier de tous les auteurs espagnols. Il excelle à rendre le langage des faubourgs (bas peuple et bourgeoisie) et à en saisir les mœurs. Il a fait aussi de très amusantes parodies de ce goût néfaste de la tragédie dans un pays réfractaire à cette forme; exemple, *Manolo*, « tragédie pour rire ou sainète pour pleurer ».

*Le Mari suffoqué*, *le Muñuelo*, *la Zara*, *le Veuf*, *le Divorce heureux*, *la Nuit de Noël*, *la Florentine*, *le Licencié Fanfulla*, *la Querelle des Marchandes de châtaignes*, *Une Matinée au Marché*, *le Renégat et les Cordonniers*, *la Prairie de San Isidro*, et cent autres sont de purs chefs-d'œuvre. On a appelé Ramon de la Cruz un *Henry Monnier castillan ;* mais plus littéraire.

De 1765 à la fin du siècle, il amuse Madrid. On joue dans les maisons particulières et sur les théâtres ses caprices dramatiques, sainètes pour chanter, tragédies burlesques, tonadillas, zarzuelas. Il fait revivre pour nous dans ces piécettes les *tertulias*, le Prado, la Puerta del Sol (réunions et promenades de Madrid), et surtout Lavapiès et Maravillas.

Avec un troisième, le Rastro, ces deux faubourgs, grouillants, très vivants, cachant à demi des rues assez borgnes, partageaient vers 1740 le privilège d'abriter à Madrid les muletiers, les manolos, les chiffonniers,

les forçats libérés et les ivrognes. Le peintre Goya, dans sa jeunesse, dut fréquenter longuement Maravillas et Lavapiès.

Laissons-nous attarder au patio de la *Maison de Tocame-roque :* c'est la vaste cour à arcades et galeries, avec fontaine, d'une bâtisse ruinée, où cohabitent plusieurs familles pauvres, vivant à l'arabe, tout autour. Nous y assisterons au duo-duel de la Petra et de la Juana qui, jupe retroussée et rouge œillet à la tempe, s'injurient et jouent du couteau. Ailleurs, des ouvriers cordonniers, avec jotas et séguidilles, donnent une fête à leur patron. Il y a le *Retour des Noces à jeun* et la *Visite à l'occasion d'un deuil*, chez le brodeur Gervasio, trois jours après qu'il a perdu sa femme Abundia. Les volets sont clos ; un filet de lumière filtre à peine, et l'on distingue, rangés le long de la muraille, les parents et les amis de la défunte, immobiles et silencieux.

Ces petits actes rapides, mouvementés, dialogués avec un entrain d'enfer, sont de libres produits indigènes, dont la forte, la franche saveur repose des importations froides et forcées.

## EFFORTS POUR REMETTRE EN LUMIÈRE L'ANCIEN THÉATRE NATIONAL : LA HUERTA ; MORATIN

Cependant le parti patriotique finit par oser, bien qu'avec précaution, protester contre la tyrannie étrangère. A cet essai de réaction des anti-gallicistes un écrivain surtout attacha son nom.

Vicente Garcia de la Huerta, 1734-1787, défendit, le premier, les vieux poëtes. Il ménagea ses compatriotes, les auteurs espagnols disciples de Luzan et de Montiano ; mais il se montra hardi contre les modèles français. Il

fit plus : il édita un choix de pièces de l'ancien théâtre, pour tâcher d'en raviver le goût (1786).

Ce choix ne fut pas, à vrai dire, des plus heureux. Il embrassait plutôt des comédies *de figuron* que de grands drames héroïques ou religieux ; Candamo et Cañizares y étaient admis de préférence à Tirso et à Caldéron. Lope de Véga s'en trouvait entièrement exclu. Le « Phénix » effrayait cet audacieux. De l'auteur de *Maison à deux portes* il prit peu de chose : plutôt des comédies de cape et d'épée ; les meilleurs drames historiques, *l'Alcade de Zalaméa*, *le Prince Constant*, lui parurent trop irréguliers. Pas un auto !

Garcia de la Huerta composa à son tour quelques pièces, dont une seule fut due à une heureuse inspiration, la *Raquel* (*Rachel*), qui est la *Juive de Tolède* de Mescua, attribuée à Lope et à Diamante. Le succès de *Rachel*, 1771, fut énorme. Il y avait longtemps qu'on n'avait entendu une œuvre de cette valeur. Pièce « conciliatrice », *Rachel* dépasse de beaucoup les productions dramatiques de ce temps. Plan, caractères, intérêt, tout y est loué par la moderne critique, et surtout les vers « magnifiques », ce qui plaira toujours aux Espagnols. Elle eut une popularité considérable et sa vogue durait encore au milieu du siècle présent, constatée par Gil de Zarate.

Mais La Huerta restera surtout comme champion des Maîtres anciens : peu éclairé, sans doute, et maladroit dans sa défense, il prépara de loin, cependant, la restauration des Génies déchus. Il attaquait vigoureusement la « vanité puérile » de la critique française, la régularité « ennuyeuse et scrupuleuse » de Racine, pleine de froideur. Injuste à son tour, il trouvait *le Mariage de Figaro* « pitoyable d'un bout à l'autre », ajoutant : « Quand les Français imitent les Espagnols, ils

ne sont pas supportables. » A la fin, il en vint à se soumettre, même à traduire. Après *Rachel*, sa meilleure pièce est *Zaïre*... de Voltaire.

L'effort de La Huerta contre les *criticastres* se fit mal ; mais il mérite la reconnaissance de tous ceux qui ont l'amour du théâtre espagnol.

Le règne de Charles III, 1759-1788, avait été le signal de la réforme du théâtre, la période des traductions de Corneille et de Racine. Le mouvement qui se dessine vers la fin, à l'instigation de La Huerta, est l'occasion de tentatives bizarres. On crut remédier à tout, réparer les injustices passées sans sortir de l'observance du système présent, rendre aux dramatistes négligés leur premier lustre, mais pur de toute imperfection, et l'on résolut d'appliquer — de force — aux chefs-d'œuvre de l'autre siècle les règles françaises.

Trigueros essaya d'ajuster à ce lit de Procuste *l'Étoile de Séville* de Lope ; Sébastian y Latre fit de même pour *Progné et Philomèle* de Rojas et pour la *Ressemblance* de Moreto. Mais ce dernier attentat révolta la foule : les spectateurs exigèrent qu'on jouât la pièce, le lendemain, dans sa forme naturelle. Elle eut un succès prodigieux.

Plusieurs œuvres de Caldéron, de Moreto et de Rojas étaient représentées en dépit des méthodes, et toujours avidement goûtées. On en défendit quelques-unes — *le Caïn de Catalogne* de Rojas, *la Jalousie de saint Joseph* de Cristobal de Monroy — sous prétexte qu'elles jetaient du ridicule sur la religion. Ainsi avait-on interdit les *autos du Corpus*. Mais tout ce qui put passer à travers les mailles de la Censure excita dans le peuple un vif enthousiasme.

Il serait injuste de ne reconnaître dans l'autre camp aucun écrivain de valeur.

Gaspar Melchior de Jovellanos, 1744-1808, illustre homme d'État (ministre et ambassadeur sous Charles III), jurisconsulte et philosophe, publia en dehors du théâtre des œuvres nombreuses. Il ne composa que deux pièces, dont une, *Munuza*, est assez faible. Mais l'autre, *l'Honorable Criminel*, vaut quelque attention.

C'est un drame en prose, du genre Diderot et Sedaine, écrit dans un style pur, et fort émouvant. D'une portée plutôt philosophique et morale, il a pourtant des scènes pathétiques, adroites ; le sujet en est élevé et neuf, la trame habilement ourdie : on ne peut lui reprocher que trop de correction. Les personnages n'ont pas assez de relief, et l'on voudrait plus de souffle et d'élan. Il fait songer aux pièces de Lessing. Très admiré des contemporains de son auteur, l'*Honorable Criminel* fut imprimé en 1770 et ne fut joué que longtemps après. Il a été beaucoup imité. C'est d'après le drame de Jovellanos que Fenouillot écrivit l'*Honnête Criminel.*

Nicolas Fernandez de Moratin, 1737-1780, sentait et s'exprimait avec plus de force que la généralité des auteurs de son époque. Toutefois la noblesse des vers ne le sauve pas de la froideur et de l'ennui, et ses tragédies, dont on fit grand cas, *Lucrèce*, *Hormesinda*, *Guzman le Brave*, si elles sont régulières et correctes, n'ont pas pour cela plus de valeur scénique. Je ne vois pas que son fils, dans ses œuvres critiques — très estimées — les loue beaucoup.

Nicolas de Moratin fut très violent à l'endroit de l'ancien théâtre. En 1762, le journal *le Penseur*, rédigé par José Clavijo y Fajardo (le Clavijo de Beaumarchais et de Goëthe), fit une campagne acharnée contre les drames

des Maîtres passés qu'on jouait encore ; Moratin, à ce sujet, attaqua les autos de Caldéron, *prouvant*, écrit sérieusement son fils, qu'une nation civilisée et catholique ne devrait pas souffrir des pièces de cette espèce.

Pourtant il essaya — mais si timidement ! — un retour à la comédie du XVIIe siècle, s'efforçant, avec la *Petimetra* (la *Petite-Maîtresse*), de l'accommoder aux règles du jour. Cette pièce-là, Moratin le jeune l'apprécie davantage. Mais que penser d'un auteur dramatique espagnol qui déclare Caldéron « intolérable sur la scène » ?

Son disciple, José de Cadahalso (ou Cadalso), rima une pièce, *Don Sanche Garcie*, en rimes plates, à la française, harmonie insupportable à des oreilles castillanes.

Cadalso, né en 1741, à Cadix, constitua avec ses amis Mélendez et Cienfuegos un cénacle littéraire et poétique, dont l'influence fut très vive. Les poëtes qui le composaient étaient des hommes d'action, que ne retint pas la seule littérature. Cadalso fut colonel de cavalerie, tué à quarante et un ans au siège de Gibraltar, 1782. En outre de ses pièces, il laissait un recueil de vers gracieux et des œuvres de prose spirituelles et piquantes, les *Érudits à l'eau de violette*, les *Lettres Marocaines*.

Son ami Juan Mélendez Valdès, né à Fresno, près de Badajoz, en 1754, professa à Salamanque et eut pour élèves Cienfuegos et Quintana. Juge au tribunal de Saragosse en 1789, puis procureur du roi à Madrid (1797), Mélendez prit part aux événements politiques de la fin du règne de Charles IV, et, tandis que Cienfuegos se battait pour l'Indépendance, il se rallia, au contraire, au roi Joseph, qui le nomma directeur de l'Instruction publique. Après la chute des Bonaparte, Mélendez se réfugia en France et mourut à Montpellier, en 1817.

On a de lui, entre autres pièces, les *Noces de Gamache*, que Moratin apprécie longuement, louant la douceur des vers et la pureté du style, mais critiquant le ton, ainsi que la physionomie des personnages, et blâmant le poëte d'avoir voulu amalgamer Le Tasse et Cervantès.

Mélendez Valdès était l'un des principaux écrivains que soutenait le *Penseur*, l'organe virulent de l'école classique contre les nationaux. Les adversaires de La Huerta se réunissaient autour du rédacteur de cette feuille, Clavijo. Là, Mélendez rencontrait : Tomas de Iriarte, qui n'était pas un auteur sans talent ; traducteur de Destouches et des comédies de Voltaire (!), il composa aussi des pièces originales : *Faire ce que nous faisons*, 1770, *le Jeune homme dorloté*, *la Fille mal élevée*, 1788 ; — Ignacio Lopez de Ayala, auteur de *Numance détruite*, drame plein d'énergie et dont les défauts sont compensés par la belle peinture de Rome usurpatrice : « Sa représentation, écrit Moratin (encore sous le roi Ferdinand VII), produit toujours grand effet » ; — Lopez Sedano, dont surtout une pièce, *Jahel*, réussit...

Nous touchons à la fin de ce siècle pénible, avec Cienfuegos, Quintana et le second Moratin.

Nicasio Alvarez de Cienfuegos, 1764-1809, né à Madrid, fit ses études à l'Université de Salamanque. Cadalso et Mélendez formaient alors leur école poétique. Il se joignit à eux, et le poëte lyrique Iglesias compléta le groupe.

Cienfuegos est plus connu comme poëte que comme auteur dramatique. Il composa quelques pièces d'un style bizarre, mais non sans force ni sans éclat : *Idoménée*, *Pittacus*, *la Comtesse de Castille*, la comédie des *Sœurs Généreuses*, et, très supérieure aux autres, *Zoraïde*. Fort érudit, il a laissé de jolies études philologiques sur la langue castillane.

Il dirigeait la *Gazette de Madrid* et le *Mercure*, lorsque Napoléon fit venir à Bayonne le roi Charles IV avec son fils le prince Ferdinand, entrevue d'où sortirent la double abdication des deux Bourbons et la relégation du père et du fils à Compiègne et à Valençay. Cienfuegos écrivit contre l'empereur des articles qui lui valurent des poursuites. Lors de l'invasion française, 1808, il fit partie de l'insurrection de Madrid, fut pris et condamné à mort. Mélendez et ses amis obtinrent qu'on le déportât, seulement, en France. Mais il mourut (1809) en arrivant à Orthez.

Manuel José Quintana, très célèbre écrivain, historien de la *Vie des Espagnols illustres*, poëte formé par Mélendez, Estela et Cienfuegos, et dont le premier recueil lyrique parut en 1795, journaliste fondateur du *Semenario patriotico*, auteur de l'inestimable *Collection des poésies espagnoles depuis Juan de Mena*, censeur des théâtres sous Charles IV, secrétaire-rédacteur des décrets royaux et revêtu de diverses hautes fonctions sous Joseph Bonaparte, enfermé dans la forteresse de Pampelune à l'avènement de Ferdinand VII, mis en liberté sous le gouvernement constitutionnel de 1820, qui lui restitua ses fonctions et ses titres, traversant d'une âme inaltérable les événements les plus troublés, gouverneur — de 1840 à 1843 — de la reine Isabelle II, et, en 1855, à plus de quatre-vingts ans, solennellement couronné par la souveraine poëte lauréat de l'Espagne, n'appartient à cette Étude que par ses deux pièces, le *Duc de Viséo* et *Pélage*.

Il imita la première d'un drame anglais; mais il ne prit l'inspiration de l'autre que dans les plus pures traditions nationales. *Pélage* exalte les origines mêmes du pays et continue, isolément, bien que sous une forme simplifiée, la série des œuvres dramatiques

magistrales d'autrefois. La pièce est écrite dans un tel élan de patriotisme et en vers si vibrants qu'elle a arraché ce jugement à Gil de Zarate : « Elle durera tant que battront des cœurs espagnols. »

Né à Madrid, sous Charles III, en 1772, José Quintana vécut durant cinq règnes et mourut à 85 ans, en 1857.

Enfin Leandro Fernandez de Moratin est considéré par les Espagnols comme le dernier de leurs auteurs dramatiques *classés*. Bien des *Collections* de l'ancien théâtre, commençant à Lope de Véga, ou même plus tôt, ajoutent à Solis et à Cañizares (s'ils ne prennent que deux œuvres de l'époque caldéronienne) une pièce encore, *El Si de las Niñas*, de Leandro de Moratin. On le regarde comme de la grande lignée, digne de frayer avec les Maîtres, pas bien loin, même, du groupe consacré des Six.

Moratin (le jeune) a une double célébrité : comme dramatiste et comme critique.

Né à Madrid en 1760, il eut pour maître son père, le distingué poëte Nicolas de Moratin, qui avait essayé, d'abord, de l'éloigner des lettres. Il le perdit à vingt ans.

Leandro restait pauvre, avec sa mère à sa charge. Jovellanos, qui découvrit de bonne heure son mérite, le recommanda au comte de Cabarrus, qui l'emmena à Paris, en qualité de secrétaire. Leandro de Moratin s'y lia avec Goldoni et connut les principaux écrivains français en vogue l'an 1787.

A son retour en Espagne, il n'avait pas encore pénétré dans le public, malgré quelques menus ouvrages. A l'occasion du sacre du roi Charles IV, il fit une *Ode* (1788), qui lui valut une petite rente, insuffisante pour vivre. Deux ans après, en 1790, il donna sa pre-

mière comédie, *le Vieillard et la Jeune fille*, bientôt suivie d'une seconde, très originale, en prose, *la Comédie Nouvelle ou le Café*, satire dirigée contre Comella et ses amis. Toutes deux remportèrent un plein succès.

Puis il se mit à voyager à travers l'Europe afin d'étudier les divers théâtres étrangers. Il retourna à Paris, en pleine Révolution, visita Londres, les Flandres, l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, et se fixa à Bologne, où il écrivit la relation de son Voyage. Il ne revint en Espagne qu'en 1796, débarquant, après une longue et pénible traversée, à Algésiras. Mais des tempêtes d'un autre genre, plus violentes que celle qu'il essuya sur mer, l'attendaient dans sa patrie.

Je ne mentionne que pour mémoire une traduction d'*Hamlet*, avec des notes ; œuvre assez faible, qu'il fit imprimer en 1798. Sa comédie du *Café*, en attaquant tout un parti de lettres, en satirisant des personnages fort capables de s'en venger, lui avait suscité des ennemis, et peut-être avait-il voulu, par son absence prolongée et son séjour en Italie, laisser aux rancunes le temps de s'éteindre. Il les retrouva plus vivaces à son retour. Il ne tarda pas à se heurter aux inimitiés et aux malveillances.

Dès l'année 1787, il avait composé une zarzuela, le *Baron*, qui devait être jouée chez la comtesse de Benavente; la représentation n'eut pas lieu, et le manuscrit du *Baron* courut de main en main. Pendant les voyages de l'auteur, diverses personnes s'en emparèrent, la jouèrent un peu partout, l'estropiant par des altérations ridicules. Un organiste de la chapelle royale, José Lidon, fit même sur le texte de la musique « comme il sut et put ». Moratin, voyant sa zarzuela développée en trois actes et si défigurée, résolut de la récrire, en comédie. Il la destinait au « colisée » de la Cruz.

Alors ses adversaires se hâtèrent, avec l'ancienne version, de fabriquer une pièce informe, où Moratin se trouvait insulté sous son propre nom, et ils la donnèrent, avant la sienne, au théâtre de los Caños.

Le *Baron* — le vrai — ne fut joué qu'en 1803. Une cabale épouvantable l'accueillit. La représentation ne fut qu'une longue clameur, mêlée de protestations, et à la fin, l'acteur Antonio Pinto, ami de Moratin, sachant que, malgré les perturbateurs, le poëte avait pour lui la majorité de la salle, parvint, après beaucoup de peine, à se faire entendre : il proposait aux spectateurs de voter par oui ou par non si le théâtre devait donner le lendemain une autre pièce. Mais le tumulte alors redoubla et devint tel que Pinto ne put mettre son projet à exécution.

Tout Madrid, tavernes, cafés et places, n'était plein, deux heures plus tard, que de la chute du *Baron*. Le lendemain, les courageux acteurs, Ponce, Pinto, Querol, Maria Ribera, se surpassèrent, et le succès éclata, unanime.

Sur le théâtre de la Cruz fut représentée, l'année suivante, la *Mojigata* (bigote hypocrite), qui avait eu auparavant une fortune analogue à celle du *Baron :* le manuscrit répandu pendant la longue absence de l'auteur, la pièce déflorée, jouée dans les maisons particulières, portée au répertoire des comédiens en tournée et perfidement altérée. Cette fois, il n'y eut pas de cabale, et le public applaudit de toutes parts (1804). La *Mojigata*, tartuffe femelle, est une des comédies de Moratin qui ont le plus de valeur.

Mais un succès immense vint effacer tous les précédents : ce fut, en 1806, celui du *Oui des jeunes filles*, qui est reconnu pour l'un des chefs-d'œuvre du théâtre espagnol. Cette comédie, en prose, d'une jolie langue,

d'un dialogue preste et charmant, vaut surtout par le mouvement, la gaîté et la grâce ; on y trouvera des figures un peu caricaturales et une morale assez banale, en somme, à savoir... que l'éducation influe beaucoup sur la direction de la vie.

L'auteur du *Si de las Niñas*, parvenu par cette pièce au comble de la renommée, et n'étant mort que 22 ans après, en 1828, on aurait pu croire à une succession d'œuvres, sinon de chefs-d'œuvre, depuis celle-là... Ce fut la dernière. Car je ne compte pas deux traductions de Molière, *l'École des Maris* et *le Médecin malgré lui* (« *à coups de bâton* »), qu'il écrivit pour des bénéfices d'acteurs.

Il se disposait, en 1808, à commencer son grand ouvrage sur les *Origines du Théâtre espagnol* — livre très précieux et qui a jeté une vive clarté sur l'époque dramatique antérieure à Lope de Véga — lorsque l'invasion française vint bouleverser l'Espagne.

Alors il lui arriva des aventures.

Il paraît que Moratin entra dans Madrid avec les troupes impériales, en sortit les suivant dans leur retraite jusqu'à l'Ebre... — mais « machinalement », dit son biographe, *sans réfléchir*. Cette distraction lui coûta cher. Il fut sérieusement inquiété à la restauration de Ferdinand VII, et ces événements semblent lui avoir un peu troublé la tête.

Il se renferma dans l'étude du théâtre primitif, et la production au jour des textes retrouvés, de La Encina, de Naharro, de Rueda, de Timoneda, etc. Le gouvernement royal, convaincu qu'il n'y avait pas en lui de malice, lui offrit une situation honorifique et lucrative. Mais il refusa obstinément, criant qu'on voulait l'assassiner. Il se voyait entouré de dangers imaginaires, au point qu'il finit par quitter l'Espagne.

Il s'en revint à Paris, séjour de sa jeunesse, et à Bologne, où il avait habité autrefois. Mais jamais seul ! il lui fallut toujours un intime ami, logeant sous le même toit. Plus tard, il se confina dans Barcelone, avec un fidèle compagnon, nommé Silvela. La peste les chassa. Ils se refugièrent à Bordeaux. Enfin, en 1827, emmenant toujours Silvela, le poëte errant chercha un asile à Paris. Il y mourut l'année suivante, et son tombeau se trouve au Père-Lachaise.

Moratin fit époque dans le théâtre espagnol. Mais son rôle nous semble supérieur comme critique. Il restitua les *Origines*, laissées en manuscrit à Silvela, à qui les acheta le roi Ferdinand, jaloux de les faire publier sous ses auspices. Il contribua ainsi à remettre en lumière l'ancien théâtre national, poursuivant l'œuvre de Garcia de La Huerta. Seulement, les préventions de sa poétique, son culte rigide pour le système français l'empêchèrent d'imprimer à cette évolution le caractère qu'il aurait fallu.

Le sentiment public fut plus fort que lui.

Le viol des frontières de l'Espagne par Napoléon, l'an 1808, et la période de contrainte qui suivit réveillèrent sous toutes les formes le patriotisme endormi. Il y eut une secousse du pays pour rejeter toute importation française en littérature et en art comme en tout le reste. Soutenu par l'autorité de Moratin, pendant les vingt-cinq premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, le classicisme résistera encore. Cependant, une jeunesse croissait, prête à suivre l'auteur des *Origines*, non dans la voie de ses convictions d'école, mais seulement dans celle de ses recherches d'artiste. Elle ne voudra rien connaître de ses errances, de ses hésitations ni de ses retours. Elle l'honorera comme un maître, en professant un patriotisme politique et littéraire d'une

logique plus ferme, et qui ne l'eût laissé entraîner par aucune faiblesse, ni dans la retraite vers l'Ebre, ni dans le mépris de Caldéron.

---

## § 5

## ÉPOQUE MODERNE

---

### LENT RÉVEIL. — ROMANTISME

La situation politique de l'Espagne, de 1808 à 1814, fut peu propice à la vie dramatique, anémiée et vacillante. La scène était alors dans un état pitoyable. Sans un acteur de génie, Isidore Maïquez, les théâtres eussent été abandonnés.

Les auteurs craignaient la censure, implacable et meurtrière ; beaucoup flottaient irrésolus entre l'école classique, représentée encore par des chefs autorisés, et le théâtre de l'*Age d'or*, dont la gloire semblait se relever lentement comme une résurrection.

De temps en temps, l'on jouait une pièce d'un maître ancien, mutilée, abîmée, autant par les censeurs que par les arrangeurs suivant les *règles*, qui la torturaient pour la faire entrer dans le cadre des « trois unités ». A part ces tentatives, on ne donnait pas autre chose que des imitations de nos mauvaises tragédies du commencement du siècle, plus quelque *refundicion* de Moreto ou de Rojas.

Mélendez et Moratin, les maîtres d'alors, qui prêchaient l'observance des règles classiques, de-

vinrent suspects, furent délaissés. Bientôt ils disparurent d'eux-mêmes, rejetés, eût-on dit, par une révolte du patriotisme, dans le pays dont ils exaltaient le joug littéraire et d'où était venue la domination.

Au mois d'août 1812, le général Sébastiani assiégeait Cadix. La fière cité andalouse n'avait pas reconnu le roi Joseph. Retirée dans sa baie, la flotte impériale s'y était vue prisonnière sans combat, et la ville avait reçu entre ses remparts la Junte centrale et les premières « Cortès » — qui résumaient la liberté de l'Espagne. Les assiégés résistaient depuis deux ans.

Au milieu d'eux, un jeune officier, d'une très ancienne et très noble famille, se faisait remarquer par sa bravoure que, durant l'investissement, plusieurs distinctions d'honneur signalèrent, et d'autres fois semblait rêveur comme un poëte en quête de rimes. C'était un auteur dramatique, en effet, et le seul, à peu près, qui se soit montré original dans cette période, Don Angel de Saavedra, bientôt promoteur de toute une révolution dans le théâtre, et qui méditait ses premières pièces, *Ataulphe*, *Aliator* et *Lanuza*, tragédies.

Dans les mêmes murs, un autre jeune écrivain, député (fonction alors bien nouvelle!) et destiné à la vie politique la plus brillante, Martinez de la Rosa, venait d'achever une pièce nationale, *la Veuve de Padilla*, encore un peu correcte et froide, mais où déjà se manifestait l'effort du retour au vrai drame des Maîtres. Ces deux jeunes gens — l'un, personnalité de la noblesse et de l'armée; l'autre, élu du peuple — représentants, à eux deux, d'une grande chose, la puissance dramatique et son avenir, ne formaient-ils pas, avec la Junte et les Cortès, entre les tours de Cadix bloqué, le palladium vivant de la race?

Or, tandis que le général, lassé d'un long siège inu-

tile, à la veille d'y renoncer, épuisait sur la ville ses derniers boulets, Martinez de la Rosa se mit en devoir de faire jouer sa pièce devant le public canonné. La représentation, à laquelle assistait Don Angel de Saavedra, eut lieu sur un théâtre de bois, sous les bombes françaises; et comme protestation de deux nobles littérateurs, épris du théâtre patriotique, comme réponse à l'influence qui avait fait tant de mal à cette force vive de leur pays, c'était un spectacle qui avait sa fierté et sa grandeur.

Sébastiani leva le siège. Mais un an après, 1813, la restauration de Ferdinand VII, le retour à l'absolutisme amenaient de profonds troubles politiques, exilant, dispersant les novateurs, et les attentats à la liberté n'étaient pas moins funestes à l'art que les dangers de la patrie.

C'était le moment où Moratin, ayant cessé d'écrire pour le théâtre, poussait à l'exhumation des pièces primitives par ses travaux sur les *Origines*, qui ne parurent qu'après sa mort, mais dont on parlait déjà ; et dans le même temps, les magnifiques études de la critique allemande préparaient l'éclosion du Romantisme, surtout par la découverte de Shakespeare et de Caldéron, rendus à leurs nations oublieuses.

Un souffle d'indépendance, une aspiration aux idées généreuses, un besoin d'élargissement politique et littéraire soulevaient alors en Espagne les esprits. De jeunes tribuns haranguaient le peuple, dévoilant un avenir inconnu jusque-là ; les Cortès, après des siècles d'absolutisme, proclamaient une Constitution (1820). Et, de leur côté, une génération nouvelle de poëtes apportaient des formes neuves, des élans passionnés, des chants enthousiastes. La censure était toujours aux mains des prêtres et des moines ; mais l'essor des

œuvres semblait prêt à défier les mutilations : on sentait approcher une renaissance.

Cette période d'attente et de transition est surtout remplie par trois écrivains qui portent le double caractère de poëtes et d'hommes d'État. Il était difficile dans un temps si tourmenté, à cette époque de vie publique, de ne pas entremêler la politique et la littérature. De ces trois auteurs, nous en avons entrevu deux, déjà, au siège de Cadix, Angel de Saavedra et Martinez de la Rosa. Le troisième est Manuel Eduardo de Gorostiza.

Il était né en 1790, à la Véra-Cruz, au Mexique. Son père, général, gouvernait la province, et sa mère descendait... de sainte Thérèse.

De 1815 à 1819, Gorostiza s'illustra par des comédies restées célèbres, *Indulgence pour tous*, *Don Diéguito*, *les Coutumes d'antan*, *Tel pour quel*, et après la Constitution de 1820, par des piécettes politiques d'un très vif succès. Quand le système tomba, il dut émigrer en Angleterre (1823).

Le Mexique ayant secoué le joug de l'Espagne, on voit alors Eduardo de Gorostiza jouer un rôle en Europe. Deux fois à Paris, il signe des traités de commerce et d'alliance pour le Mexique avec la France. Il écrit à cette époque l'une de ses meilleures comédies, *Avec toi un oignon et du pain*, qui inspira, paraît-il, à Scribe son vaudeville *une Chaumière et son Cœur*.

A Mexico, membre du Conseil du Gouvernement, il ne délaissa point le théâtre. Il composa jusqu'à sa mort, arrivée en cette ville, un certain nombre de pièces ; mais je n'ai pu en trouver les titres. Ses premières comédies sont seules connues ; écrites dans la manière de Moratin, mais plus variées de ton.

Martinez de la Rosa occupe dans le théâtre espagnol une place importante. C'est dans la chaîne ininterrompue de la poésie dramatique l'anneau de transition entre deux siècles; il semble s'étudier à un jeu de conciliation et de modération, et sa physionomie littéraire a quelque rapport avec celle, chez nous, de Casimir Delavigne.

Né en 1789 à Grenade, il avait 19 ans et professait déjà au collège Saint-Michel, quand les armées de Napoléon envahirent l'Espagne. Il s'engagea sous le général Castaños et prit part à la bataille de Baylen. Puis la junte insurrectionnelle l'envoya en mission à Londres. Il y resta trois ans, 1808-1811, étudiant la Constitution anglaise et produisant des poésies (parmi lesquelles un poëme, *Saragosse*, vibrant de douleur et d'enthousiasme patriotique). En 1812, il revint en Espagne, fut élu député de Grenade, aux premières Cortès, et vint, avec ses collègues, s'enfermer dans Cadix, où nous l'avons vu faire jouer la *Veuve de Padilla*, drame caldéronien, en plein siège. Le public investi eut également la primeur de sa comédie de début, *Ce que peut un emploi*, satire, en deux jolis actes, de la manie des places.

L'année suivante, Martinez de la Rosa fut emprisonné pour son libéralisme, et le poëte subit la déportation, en 1814, dans les *presidios* d'Afrique. Il employa les six années de son exil à diverses œuvres littéraires, et lors de la Constitution de 1820 redevint député, puis fut ministre. Plus classique que jamais, il donna une comédie célèbre, *la Mère au bal et la Fille à la maison.* A l'intervention française de 1823, les libéraux durent s'enfuir devant le retour de l'absolutisme : l'écrivain-ministre se réfugia en France et y demeura jusqu'à la mort de Ferdinand VII, 1833.

Alors s'engageait la belle lutte des poëtes nouveaux contre les classiques. Martinez de la Rosa, en dehors du théâtre, avait écrit un *Art poétique* et des poëmes académiques, élégants et corrects. Mais, à Paris, le spectacle de cette brillante littérature en travail, qu'il voyait de près, lui fit modifier un peu ses principes d'art. Il n'osa suivre le poëte de *Moïse* ni l'auteur de *Cromwell;* mais il sortit désormais du chemin classique et s'avança dans la voie intermédiaire. Il écrivit en français et fit jouer (juillet 1830), à la Porte-Saint-Martin, un drame, *Aben-Humeya* (qui était une sorte de refonte d'*Aimer après la Mort* de Caldéron). Le succès flatteur qu'il obtint fut surtout de courtoisie envers un noble exilé.

Il rentra en Espagne après la mort du roi, et la Régente l'appela, en 1834, pour lui confier le poste de premier ministre. Il donna encore au théâtre *Œdipe*, *Morayma*, *la Jalousie sans fondement*, la *Conjuration de Venise*, « drame romantique », d'un romantisme modéré, pareil à son libéralisme, et moins près du *More de Venise* que de *Marino Faliero*. Ambassadeur à Paris, premier secrétaire d'État et Président du Conseil... je ne le suivrai pas dans le reste de sa carrière purement politique. Je n'ai pas non plus à parler ici de ses œuvres oratoires, historiques et philosophiques. Il mourut en 1862.

Un troisième poëte fut également orateur et écrivain politique, en même temps que fougueux officier, parfait gentilhomme, même peintre remarquable ; c'est le compagnon de Martinez de la Rosa au siège de Cadix, le colonel de cavalerie Don Angel de Saavedra, duc de Rivas, chevalier de Malte, grand d'Espagne, marquis d'Andia et de Villesinda.

Né en 1791, à Cordoue, mort en 1865, il fut blessé

plusieurs fois dans des actions d'éclat, proscrit à deux reprises, pair du royaume, mêlé à toutes les agitations de son époque ; un jour ministre (1836), le lendemain exilé (régence d'Espartero), puis ambassadeur à Naples (jusqu'en 1848) et à Paris (en 1854). Il écrivit cependant beaucoup : pièces, romans, poésies, œuvres diverses.

Il commença par des tragédies, dont une, *Aliator*, eut un gros succès. Mais les drames qu'il composa ensuite, *Arias Gonzalo*, *Tu vaux autant que tu as*, *le Creuset de la Loyauté*, *la Mauresque d'Alajuar* révélèrent une orientation nouvelle.

Le vent romantique soufflait pleinement. La victoire définitive de Shakespeare et de Caldéron sur les scènes allemandes ébranlait tous les théâtres. En France, des œuvres retentissantes triomphaient : les drames de Dumas et d'Hugo sonnaient comme des clairons la destruction des vieilles Jérichos littéraires.

L'Espagne reçut leur influence — cette fois, heureuse, car ces maîtres semblaient descendre des anciennes gloires de son théâtre national. Elle reprenait ce qui venait d'elle, mais non plus desséché ni défiguré par l'étroite et mesquine formule que subit en frémissant Corneille, et que, en 1827, Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, déchira.

Don Angel Saavedra s'enthousiasma. Il adopta les pièces d'Hugo, de Dumas, même de Casimir Delavigne, et il donna à l'Espagne un drame vibrant et magnifique, comme le premier gage d'une conquête nouvelle, *Don Alvaro ou la Force du Destin.*

*Don Alvaro* est de 1835. C'est le premier modèle romantique paru dans la Péninsule. Verdi a fait un opéra de ce drame à large envergure. Aujourd'hui, les pièces du duc de Rivas sont tombées dans un oubli des

plus injustes : car on y trouve une imagination puissante et féconde, des vers riches, colorés, énergiques, une harmonie et une habileté peu communes. Prose et vers — avec ses gitanos et muletiers andalous parlant leur dialecte — son œuvre, révolutionnaire, se présentait très neuve. Ses compositions non dramatiques, et par-dessus toutes un poëme épique, *Florinde*, sur les temps les plus anciens de l'histoire d'Espagne, sont également remarquables... Saavedra de Rivas fut le chef d'un mouvement dont une foule de jeunes talents sortirent.

Cependant la grande impulsion était donnée. Le retour au Théâtre national s'était opéré lentement, depuis les premières années du siècle. Mais quelles préventions jusque-là ! L'*Athénéum*, journal des frères Schlégel et de Tieck, puis les belles Leçons de Wilhelm Schlégel, à Berlin et à Vienne, avaient fait justice des mépris et des ignorances. Et l'on comprend, soit dit en passant, leur sévérité pour la critique française, qui s'était particulièrement distinguée à cet égard. « La Harpe ne savait que par ouï-dire qu'il y eût un théâtre espagnol. » Villemain (*Essai historique sur Shakespeare*) écrit qu'au xviiᵉ siècle, « chez toutes les nations de l'Europe, excepté en Italie, le goût se montrait à la fois grossier et corcompu ». Enfin, voici un échantillon de nos jugements formulés en 1810, par Lecoulteux de Canteleu (*Essai sur la Littérature espagnole*) :

« Ainsi la noble simplicité de la nature fut sacrifiée par des pédants qui, incapables de sentir le beau et pleins de mépris pour les règles de l'art, asservirent l'un et l'autre à leurs froides et extravagantes combinaisons. Les uns violèrent toutes les lois du théâtre et introduisirent sur la scène espagnole cette multitude de vices choquants que rien n'a pu déraciner. Christo-

val de Viruès, Lope de Véga et Montalban furent les principaux et premiers fauteurs de cette innovation, qui trouva bientôt des imitateurs outrés dans les Caldéron, les Salazar, les Candamo, les Zamora. » Et cet étonnant répartiteur de renommées à chacun dues ajoute : « Le bon goût a repris ses droits... Un des premiers à qui l'Espagne a l'obligation d'être revenue aux principes d'une saine littérature est Don Gregorio Meyons y Siscar (?). »

C'est contre ces appréciations stupéfiantes que les pères du Romantisme eurent à réagir. Les représentations triomphales, en Allemagne, de la *Dévotion à la Croix*, du *Magicien prodigieux*, etc., traduits par Schlégel, du *Vaillant Justicier* de Moreto et de *Hormis le Roi, personne!* de Rojas, transcrits par Dorhn, et de quelques autres, l'admiration de Goëthe emportèrent les résistances. Mais ce fut surtout la figure de Caldéron qui s'érigea. « On fut même injuste pour les autres, » déclare Schack, dans cette glorification d'un seul. En 1813, Sismondi écrit qu'il est si difficile de se procurer les originaux qu'il est obligé d'en parler sur la foi des Allemands. Mais les Maîtres allaient reparaître un à un. Dionisio Solis, le premier, apporte à l'acteur Maïquez *Garcia del Castañar*, et voilà Rojas dans la gloire. En 1819, c'est le tour de Tirso, qui éclate avec une jeunesse extraordinaire, et dont Ferdinand VII ne peut plus se passer.

Le Romantisme ramena les autres. Car il était, par essence, le retour naturel aux grands artistes libres d'autrefois, et son nom même, rappelant les sources traditionnelles du Drame (« *romances* », Romancero, romantique), indiquait une filiation. Avec lui les poëtes populaires firent leur rentrée victorieuse : une légion de critiques se leva, allant au-devant d'eux,

ouvrant les voies, livrant les derniers combats. Les ensevelis que l'on croyait expirés résurgirent. Il s'agissait de restituer Lope, de retrouver Alarcon, de délivrer, de relever l'œuvre intégrale de Moreto et de ceux dont on n'avait encore sauvé que quelques drames. Agustin Duran commença l'attaque, et une fois de plus se fit jour la vérité de cet adage :

« Le XIXe siècle a remis debout les colosses. »

## LES DRAMATISTES-CRITIQUES

Comme on creuse des villes enfouies, on pratiqua des fouilles dans ce théâtre perdu ; on déblaya des cendres de l'oubli des entassements de comédies et de drames ; on exhuma des Pompéïes de chefs-d'œuvre. Les Allemands avaient entrepris, à la suite de Caldéron, une restauration complète. L'édition monumentale de Lope de Véga, à Leipsick (Jean-Georges Keil, 1830) secoua les indifférences, stimula le zèle des érudits espagnols.

Il fallait produire les textes, et d'abord les rétablir, brouillés, changés d'auteurs, imprimés à Valence, à Barcelone, à Saragosse, à Bruxelles, à Anvers, à Lisbonne, à Madrid ; puis rendre aux poëtes leur lustre, leur valeur réelle.

Les six maîtres du premier ordre, consacrés un à un, prirênt la tête : il y avait à ranger derrière eux 410 auteurs et plusieurs milliers de pièces. On s'attacha, surtout, à constituer le second rang, ajoutant aux dramatistes de l'Age d'or, de Miguel Sanchez à Cañizares, quatre ou cinq noms échappés au néant du XVIIIe siècle, Ramon de la Cruz, La Huerta, Jovellanos, Quintana, Moratin.

Dans l'immense foule — inconnue, à cause de la perte

d'innombrables manuscrits, de l'extrême rareté des éditions, de la négligence des auteurs et imprimeurs, de l'injuste dédain et du honteux oubli de tout un siècle — on trouva, depuis les conceptions de la plus haute valeur jusqu'aux avortements du goût le plus déplorable, une grande quantité d'œuvres très difficiles à classer. Beaucoup, si ce n'eût été le nom de leurs signataires, ne méritaient pas de figurer au rang supérieur ; comme aussi chez les écrivains placés dans le second ordre il s'en rencontrait de si heureuses qu'elles l'auraient disputé avec avantage à des productions de ceux du premier.

Le travail de la critique fut considérable.

Alberto Lista devint l'oracle de la jeunesse. Dans ses *Leçons* de l'Athenœum, il expliquait, ramenait au jour la longue théorie glorieuse, depuis les *Églogues* de La Encina, les premiers drames de Naharro, les pasos de Rueda et de Timoneda. En 1826, parut une *Collection générale de Comédies choisies*, réunies par Jeronimo de la Escosura. Chaque fois qu'un drame, longtemps disparu, était retrouvé et joué, il obtenait un succès éclatant. On ne le présentait pas toujours sous sa forme intégrale ; les arrangements, les refontes déguisèrent d'abord beaucoup d'œuvres, et ce ne fut qu'un peu plus tard, vers 1840, lors d'une seconde série de critiques — ceux que j'appellerai les « dramatistes-critiques », la plupart étant eux-mêmes de remarquables auteurs de comédies — que le respect du texte rigoureux donnera des éditions authentiques et scrupuleuses.

Une académie s'était formée sous la direction d'Alberto Lista, le *Myrte*, qui eut pour principaux membres Jeronimo de la Escosura (l'auteur de la *Collection* de 1826), Ventura de la Vega et Mariano de Larra.

Don Ventura de la Vega, l'élève préféré de Lista,

professeur et auteur, naquit à Buénos-Ayres en 1807. Directeur du Conservatoire de Madrid, secrétaire particulier d'Isabelle II, officier de la Légion d'Honneur, il fut surtout célèbre comme poëte lyrique (*la Défense de Séville*, *l'Agitation*, *l'Enthousiasme*). Mais parmi les œuvres qu'il donna au théâtre (*Don Fernando de Antequera*, un *Jules César* d'une longueur démesurée, etc.), il en est une qui a été placée au premier rang des pièces de cette période, *l'Homme du Monde*. Carlos de Ochoa la publie dans le recueil des sept chefs-d'œuvre de l'époque moderne.

Ventura de la Vega commença, comme la plupart de ses contemporains, par traduire des pièces françaises. A son tour, il inspira nos auteurs dramatiques, et Scribe doit à la *Seconde Dame Revenant* l'idée du *Domino Noir*. Il écrivit trois pièces qui sont des sortes de drames lyriques, *Jouer avec le Feu*, *le Début d'un Artiste*, *Trésor caché*. L'ancien disciple de Lista mourut en 1865, et l'année d'après ses œuvres (en espagnol) furent publiées à Paris.

En tête des *feuilletonistes* et *chroniqueurs* du premier tiers de ce siècle, et si haut que sa place, depuis, reste toujours vacante, brille Don Mariano de Larra, 1809-1837.

Ce fut le roi des journalistes. D'une réputation sans égale, d'une jeunesse, d'un entrain endiablé d'esprit, de méchanceté, d'humour, il flagella sans pitié et sans crainte ministres, écrivains, orateurs, fonctionnaires. Il acquit l'unanime renommée d'un redoutable railleur et d'un irréprochable styliste. Élégant et pur, il assassinait courtoisement d'un trait de plume, et savait rester poli tout en étant amer et parfois sanglant. Marié, père de trois enfants, célèbre, entouré de la considération

générale, tout-puissant par sa plume, sûr d'un avenir splendide, il se brûla la cervelle, à 28 ans, parce qu'une femme mariée, qui fut quelque temps sa maîtresse, changea d'avis et ne voulut plus de lui.

Le père de Mariano de Larra était attaché au roi Joseph. Mariano le suivit en France après la guerre et fit ses études à Paris. Possédant à fond la langue française, il s'efforça plus tard de faire proscrire de la castillane tous les gallicismes. Il fonda en 1832 le *Pauvre petit Parleur*, journal en lettres, comme autrefois le *Spectateur* d'Addison. Au quatrième numéro, le gouvernement l'arrêta. Mais, un an après, Ferdinand VII étant mort, Larra, sous la régente Christine, se sentit plus libre: il collabora aux feuilles avancées, le *Monde*, la *Revue espagnole*. Il voyagea en Angleterre, en Portugal, en France, recevant partout l'accueil le plus flatteur, précédé d'une réputation considérable. Peu avant son suicide, il écrivit une pièce au titre bien significatif, *Ton amour ou la mort*.

Les qualités de Mariano de Larra sont la vigueur, l'énergie du style, l'observation et la profondeur. Il fit jouer de très bonnes traductions des pièces françaises de son temps; de ses œuvres dramatiques originales, il n'y a guère à citer qu'un assez bon drame, *Macias l'Énamouré*, et qu'une comédie de mœurs, *Plus de comptoir*, d'une valeur moyenne.

Autrement important pour l'histoire du Théâtre fut un écrivain du même temps, Don Manuel Breton de los Herreros, 1796-1873. La comédie, dans cette évasion des inspirations étrangères et dans ce retour aux indigènes éléments, trouva en lui un représentant tout à fait supérieur, et ce sera l'un des principaux noms, assurément, de la période castillane contemporaine.

Il naquit à Quel, dans la province de Logroño. C'était un adolescent lors de l'invasion française; mais à 18 ans il se faisait soldat, et, poëte patriotique, chantait la liberté. Ses premières comédies furent jouées en 1823. On était en pleine servitude dramatique. Le Père Carrillo, censeur, défendait tout. Gil de Zarate ne pouvait faire représenter *Rodrigo* ni *Blanche de Bourbon*. On ne permettait que des traductions françaises. Breton de los Herreros fut obligé de traduire *Andromaque*, *Iphigénie*, *Mithridate* et les *Enfants d'Édouard*. En 1824, il put faire passer une pièce qu'il avait écrite à 17 ans, *la Rougeole chez les Vieillards :* le succès en fut si vif qu'il décida de sa vocation, jusque-là hésitante ; il se mit dès lors à écrire pour le théâtre, avec une constance et une fécondité qui ne se lassèrent point. C'est le plus abondant et le plus populaire des poëtes comiques de ce siècle. Tant en œuvres originales qu'en refontes et en traductions du français et de l'italien, il composa plus de 200 pièces. Une quarantaine, au moins, réussirent ave éclat.

Voici ses meilleures comédies : *Marcela*, *Je m'en retourne à Madrid*, *Tout est farce en ce monde*, *Meurs et tu verras ! Le qu'en dira-t-on et le qu'est-ce que ça me fait*, *Qui est-elle ? Mon secrétaire et moi*, *Elle c'est lui*, *le Quart-d'heure*, *Un fiancé pour la petite*, *les Deux Neveux*, *l'Ingénue*, *la Fausse Illustration*, *le Gros Homme*, *Un tiers en discorde*, *la Rédaction d'un journal*, *la Famille du Pharmacien*, *l'Ami Martyr*, *l'École du Mariage*, *Sait-on qui gouverne ? le Médecin du Mort*, *la première Leçon d'Amour*.

De ses traductions une seule est à mentionner, écrite en vers excellents et où il fit œuvre personnelle ; ce sont ces éternels *Enfants d'Édouard*. Il ne réussit pas dans le drame : on ne peut omettre cependant de citer le

*Batelier de Pasages*, où il y a des scènes charmantes. Mais il ne faut pas parler d'*Elena* ni des pièces qu'il écrivit à l'ancienne mode, telle *Vellida Dolfos;* encore moins de ses tragédies.

L'œuvre de Breton de los Herreros est spirituelle et légère, originale, d'une grande simplicité et d'une parfaite saveur. Sa prose est élégante; son vers riche, vif, aisé. Il reproduit avec fidélité les mœurs, les travers et les ridicules. C'est lui vraiment qui inaugure l'époque moderne, dans la comédie, du moins, toute renouvelée.

Au premier rang des dramatistes qui furent en même temps des maîtres-critiques, se placent Gil de Zarate et Hartzenbusch. Après l'auteur des *Origines*, Leandro de Moratin, après Agustin Duran, Dionisio Solis, Martinez de la Rosa, Jeronimo de la Escosura, Alberto Lista, ils ouvrent la *seconde ligne* des restituteurs du vieux théâtre, prêchant d'exemple, mêlant l'exécution à la théorie, la production personnelle aux études et divulgations des anciens chefs-d'œuvre.

Don Antonio Gil de Zarate est l'un des écrivains dramatiques à qui le théâtre espagnol contemporain doit le plus. Il fut l'un des premiers à s'efforcer pour tirer le drame de sa torpeur et lui rendre le mouvement et l'éclat.

Les débuts du poëte n'eussent point fait présager le rôle qu'il allait remplir. *Blanche de Bourbon* parut au plus fort de la lutte des Classiques et des Romantiques, et ceux-ci, malgré la valeur de la pièce et le bon accueil que lui fit le public, la malmenèrent. Zarate fut atteint par les critiques. Les jeunes gens qui le sifflaient étaient l'avenir, et, foncièrement, il partageait leurs théories; mais sa pièce, longtemps repoussée par la censure (ainsi que *Rodrigo*, représenté dans la suite) *datait:* dans son

esprit, il en avait rejeté la formule. Aussi, changeant brusquement de front, il écrivit un drame dans l'autre manière, *Charles II l'Ensorcelé*, 1837.

Depuis Caldéron, nulle pièce peut-être n'excita un enthousiasme pareil dans la Péninsule. Des mois entiers, le public ne put s'en rassasier. Venant deux ans après le *Don Alvaro* du duc de Rivas, elle consacra définitivement la victoire du Romantisme dans le pays qui l'avait conçu et où il avait pris ses premières armes.

L'auteur de ce drame triomphal avait alors 41 ans.

Né en 1796 à l'Escurial, il était venu à Paris à l'âge de 8 ans, et fut mis en pension à Passy (1804). Il y oublia l'espagnol. Rentré en Espagne, en 1811, il lui fallut rapprendre sa langue. Mais les événements publics ne lui avaient pas permis d'achever ses études; il dut retourner en France, 1817, pour s'y perfectionner dans la physique et les mathématiques, où il comptait chercher sa voie. Deux ans après, il revenait en Espagne (1819). Après plusieurs traverses, il se trouve arrêté à Cadix par l'état troublé du pays, et ne peut atteindre Madrid. Il y écrit donc, avant de rentrer dans la capitale, trois comédies, ultérieurement jouées et très bien accueillies, *l'Intrigant*, *Prenez garde aux fiancés ! Un an après la noce*.

En 1827, il traduisit *Pierre de Portugal*. Puis la censure l'oblige à renoncer quelque temps au théâtre. On le retrouve de 1832 à 1835, rédacteur du « *Bulletin du Commerce* ». Enfin il parvint à se produire sur la scène, j'ai dit plus haut avec quel bonheur. Plus tard, il fut nommé conseiller d'État, grand-croix de l'ordre d'Isabelle, etc.

*Charles II l'Ensorcelé* fut comme une revanche contre ce Père Carrillo, ce censeur stupide qui l'empêcha si longtemps de faire jouer *Rodrigo* et ses premières

pièces. Un roi imbécile, un moine odieux agent de l'Inquisition, inspiré de Claude Frollo, de *Notre-Dame de Paris*, et qu'il appelle Froïlan, ces personnages exaspérèrent les cléricaux. Ce drame, parfois un peu trop « *Ambigu* », a de beaux élans, et aujourd'hui encore on le représente avec succès.

Zarate fut plus calme dans *Rosemunde*, une de ses meilleures œuvres. Avec quelques autres (de moindre valeur), *Don Alvaro de Luna*, *Masaniello*, *Mathilde*, *Guillaume Tell*, *Gonzalve de Cordoue*, *Un monarque et son favori*, *la Famille de Folkland*, *Cécile la petite aveugle*, il fut moins heureux.

Sa pièce la plus remarquable est, assurément, *Guzman le Bon*. Elle a pour sujet une tradition historique chère aux Espagnols ; les vers en sont énergiques, les scènes adroites, l'action bien menée.

Gil de Zarate eut une autre gloire : c'est un des grands critiques de son pays. Son *Manual de Literatura* est l'un des livres les plus précieux que je connaisse pour l'histoire littéraire et surtout dramatique de l'Espagne. Je ne vois pas que ses pièces de théâtre soient restées, auprès des critiques récents, dans la même faveur. Il mourut en 1861.

Don Juan Eugenio Hartzenbusch, né à Madrid en 1806, mort en 1880, était fils d'un menuisier allemand qui vint s'échouer en Espagne. Il eut des commencements difficiles.

Tout enfant, dans l'atelier de son père, il cherchait à lire, aux heures du repos, les classiques; puis il s'éprit des modernes, espagnols, français et italiens. Les Jésuites, lui trouvant d'heureuses dispositions, le demandèrent au réfugié allemand. Le vieil Hartzenbusch destinait son fils à l'ébénisterie, mais il laissa *los Padres*

l'emmener. Sorti de leur collège, Eugenio se voua à l'étude du français, des beaux-arts et du théâtre. Il traduisit des pièces d'Alfiéri, de Regnard, de Dancourt, de Ducis et de Voltaire, adapta pour la scène moderne des comédies de l'ancien théâtre castillan, les *Embarras d'un hasard* de Caldéron, la *Confusion d'un Jardin* de Moreto, etc., donna deux tragédies originales, *Floresinde* et *Medea;* un drame, *l'Infant Don Fernand de Castille.* Le tout obscurément, sans pouvoir parvenir à la célébrité.

Vers 1825, découragé, il quitta le théâtre et s'en vint reprendre le rabot dans la boutique paternelle. Ce ne fut que dix ans après (1835) qu'il réussit à entrer à la *Gazette de Madrid*, et par l'appui de ce journal put attirer sur ses pièces plus d'attention. Enfin, en 1839, il obtint son jour de gloire, avec lec *Amants de Téruel.*

C'est un chef-d'œuvre de passion et de style. Il est resté au répertoire des théâtres de Madrid, demeuré, après plus d'un demi-siècle, aussi pur, aussi jeune qu'à sa première représentation. Le même sujet, on s'en souvient, avait été traité par Montalvan et par Lope. Frédéric Soulié en fit une imitation assez malheureuse, jouée, je crois, à l'Ambigu, les *Amants de Murcie.*

*Doña Mencia* (ou *Une Noce sous l'Inquisition*) eut un succès égal; ce drame et celui d'*Alphonse le Chaste*, très applaudi, consacrèrent sa réputation. Hartzenbusch, dès lors, donna pièces sur pièces. Auteur à succès, membre de l'Académie, directeur de la Bibliothèque de Madrid, il acquit une haute situation dans les lettres. Le romantisme lui semblait une reprise de possession. Il publia successivement la *Visionnaire*, le *Bachelier*, la *Mère de Pélage*, la *Loi de Race*, la *Petite Archiduchesse*, *Mendarias*, *Jean des Vignes*, *Moi d'abord*, etc., œuvres inférieures aux trois signalées ci-des-

sus, mais toujours très soignées. Élégant et pur, sobre de style et brillant d'images, il émeut, sans exagérer l'effet et intéresse vivement.

Il fit jouer encore des « pièces de magie » (féeries), en rimes sonores et riches, avec des scènes originales, la *Fiole enchantée*, et surtout une, très célèbre en Espagne (autant que chez nous les *Pilules du Diable* ou le *Pied de Mouton*), c'est — ressouvenir d'une figure primitive de la scène espagnole — les *Poudres de la mère Célestine*.

Les études de Zarate et d'Hartzenbusch sur l'histoire de la littérature dramatique espagnole sont magistrales. Hartzenbusch, dans l'inestimable Collection Rivadeneyra (*Biblioteca de Autores españoles*), de 1850 à 1860, présida à des éditions définitives (textes et biographies), de Lope de Véga (4 volumes in-8°, un peu plus de 100 pièces), de Caldéron (4 volumes, toutes les œuvres dramatiques survivantes), de Tirso de Molina (un volume), et pour la première fois, d'Alarcon au complet.

Il trouva des collaborateurs précieux dans Fernandez-Guerra y Orbe, à qui l'on doit la belle édition de Moreto (un choix de 33 pièces); dans Ramon Mesonero Romanos, qui fut chargé de Francisco de Rojas, ainsi que des auteurs de second ordre. en deux séries, *Contemporains de Lope de Véga* (2 volumes), de Sanchez à Montalvan, et *Dramatistes postérieurs à Lope de Véga* (2 volumes), de Solis à Cañizares ; enfin dans Eduardo Pedroso, le savant collecteur des *Autos Sacramentales*. Ramon Mesonero Romanos avait donné, dès 1826 (il nous l'apprend lui-même), des *refundiciones* de Tirso, *Aimer par signes*, la *Dame des Oliviers*, *Dieu te donne chance, fils*. (Fernandez-Guerra, de même, écrivit quelques pièces, ainsi que son père.)

Eugenio et Carlos de Ochoa furent des biographes d'une grande autorité. Le premier est le plus célèbre. C'est le créateur de l'intéressant *Trésor du Théâtre espagnol*, publié à Paris, en 1837 (chez Baudry), et qui portait en tête les textes élucidés par Moratin (La Encina, Cota, Naharro, etc.). Cette collection parut entre celle de Jeronimo de la Escosura, de 1826, et la *Biblioteca*, de Rivadeneyra. Eugenio de Ochoa translata en langue espagnole de nombreux ouvrages français. Il adapta *Mathilde* d'Eugène Suë, traduisit *Hernani*, des romans de Victor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas, Frédéric Soulié et le *Voyage en Orient* de Lamartine. Il composa quelques pièces originales, *Incertitude et Amour*, *Un jour de l'an*, 1823, etc. Carlos de Ochoa publia plus tard — également à Paris, 1860 (chez Hingrey) — une *Anthologie* en deux volumes, comprenant une pièce de chacun des principaux maîtres, de Cota et de La Encina à Cañizares, puis, chez les modernes, des sept dramatistes les plus importants, depuis Quintana.

Don Patricio de la Escosura, né en 1807, historien qui fait partie de ce cercle d'érudits, a fait jouer aussi quelques drames: *Don Jaime le Conquistador*, la *Jeunesse de Hernan Cortez*, la *Cour du Buen-Retiro*, dont les personnages sont, autour de Philippe IV, Olivarès, Vélasquez, Caldéron: l'action a pour protagoniste le comte de Villamediana, poëte amoureux de la reine, comme on sait, et à qui son imprudence valut une mort mystérieuse et tragique.

Amador de los Rios, 1818-1878, historien, critique et poëte, plus qu'écrivain dramatique, se rattache au même groupe. Né à Basna, près de Cordoue, mort à Séville, il commença en 1861 son grand ouvrage, *Histoire de la Littérature espagnole*. La mort l'interrompit

après le 7e volume (in-8° très compactes) : il n'en était qu'à la fin du xve siècle. Les deux ou trois pièces qu'on a de lui sont plus érudites qu'intéressantes ; ce sont *Philippe le Hardi* et *Don Juan de Luna*. Il laissa encore *Embarras d'amour et d'honneur*.

Don Francisco Javier de Burgos et quelques autres moins notoires, Cañete, Rosell (auteur, aussi, de quelques pièces, *Avant de te marier*, *Pour une montre et un chapeau*, etc.), Mora, Del Pidal, etc., complètent cette liste de critiques et historiens dramatiques. Cayetano Alberto de la Barrera dressa le grand *Catalogue*.

Grâce à ces féconds travaux, les jeunes, désormais, étaient remis en contact avec les Anciens. Ils purent croire revenues les conditions de la production ancestrale. Ce fut une éclosion de drames.

## LA TRADITION RENOUÉE : ZORRILLA

Des noms se pressent en foule. Deux chefs, qui semblent guider tous les autres, s'imposent d'abord à l'attention : Gutierrez et Zorrilla continuent — à la suite du Duc de Rivas, de Breton de los Herreros et d'Hartzenbusch la série moderne supérieure.

Don Antonio Garcia Gutierrez, né à Chiclana, dans la province de Cadix, en 1812, n'est mort, à Madrid, que le 27 août 1884.

Comme son contemporain Hartzenbusch, il débuta par des traductions françaises qui réussirent peu, et il essaya vainement de faire recevoir deux comédies, le *Chevalier d'Industrie* et *Don Quichotte en jupons*. Il tenta un dernier effort, décidé à renoncer au théâtre, s'il échouait.

Donc, il écrivit un drame où il mit tout son talent, toute sa force. On le lui refusa. Le jeune auteur

de 24 ans brisa sa plume, s'engagea dans l'armée que le gouvernement envoyait aux frontières contre Don Carlos. Il allait partir, quand il vint à un acteur l'idée de lui demander son drame pour la représentation de son bénéfice. Ce fut le 1er mars 1836, au Théâtre del Principe. La pièce, suivant la formule, « alla aux nues ». L'auteur obtint un sursis, et finalement ne partit pas. Libéré de son engagement militaire, il se consacra définitivement au théâtre, où il allait trouver la gloire.

Le drame joué dans des circonstances si décisives pour la destinée de Garcia Gutierrez s'appelait *le Trouvère*. C'était un chef-d'œuvre d'habileté scénique, de mouvement et de passion, et les vers en étaient brillants et majestueux. Il n'est personne, aujourd'hui, qui n'en connaisse la fabulation, popularisée, banalisée, disent en Espagne les fervents de Gutierrez par la musique de Verdi, qui plus tard d'*El Trovador* fit l'opéra *Il Trovatore*, répandu dans le monde entier.

Des succès nombreux élevèrent au plus haut rang Garcia Gutierrez : *le Page*, *le Roi Moine*, *la Femme Vaillante*, *Simon Bocanegra* (que Verdi encore transforma en opéra), *les Millionnaires*, *Duel à mort*, *Juan Lorenzo*, *Doña Urraca de Castille*, *Noblesse oblige*, *le Bon Chevalier*, *le Grain de sable*. Il faut joindre à cette liste de drames trois jolies comédies, *la Créole*, *Conte d'Enfant*, et surtout un modèle de grâce et de style, *Chrysalide et Papillon*.

Mais l'œuvre maîtresse de Gutierrez est la *Vengeance Catalane*. C'est un drame historique grandiose, avec des tons d'épopée, où la richesse de la langue castillane atteint à des effets merveilleux. On a dit que cette pièce renfermait plus qu'un grand talent, et on l'a qualifiée

d'œuvre de génie. « Il y a là, déclare un critique anglais, du Caldéron et du Shakespeare. »

Parmi nos auteurs modernes, Dumas père, principalement, semble avoir influencé Gutierrez. Il a traduit *Don Juan de Maraña*, *Caligula*, et rappelle encore le dramaturge de la *Tour de Nesles* dans le *Bâtard* et *Marguerite de Bourgogne*. En société avec Zorrilla, il écrivit *Juan Dandolo* en 24 heures, les deux poëtes renouvelant les prouesses de la collaboration de Lope et de Montalvan.

Gutierrez devint très célèbre. Le gouvernement le chargea de plusieurs missions en Europe : il voyagea jusqu'en Amérique et séjourna à La Havane et au Mexique. Il mourut à 72 ans, à Madrid.

C'est à José Zorrilla, le dramatiste le plus populaire de l'Espagne, que la forme héroïque castillane doit d'avoir été, en un talent personnel, complètement et définitivement retrouvée. C'est le poëte le plus harmonieux et le plus facile; c'est aussi le plus national. Nul n'a su toucher avec autant de délicatesse et de bonheur aux légendes et aux traditions espagnoles. Il est vraiment de la lignée, longtemps interrompue, de Tirso et de Caldéron. Jusque dans sa vieillesse, après vingt volumes, presque tous en vers, il trouvait sans effort la fraîcheur, la richesse de ton, l'éclat de jeunesse qui charmaient dans ses œuvres de début.

Don José Zorrilla y Moral, né à Valladolid en 1817, fut élevé au Collège des Nobles, à Madrid, où quinze ans plus tôt il eût eu Victor Hugo pour condisciple. Ses études terminées, il revint dans sa ville natale pour y faire son droit: mais il s'y occupa surtout de poésie.

A vingt ans, une circonstance le rendit célèbre. Ce fut le 15 février 1837, aux obsèques du jeune critique

de si grand renom, dont j'ai dit plus haut la fin tragique, alors que tout Madrid s'émut d'un suicide faisant banqueroute au plus brillant avenir. Sur la tombe de Mariano de Larra, Zorrilla lut une ode, qui lui acquit immédiatement une réputation éclatante. Peu de temps après, il publiait son premier volume de vers. Mais je n'ai à parler que de ses pièces.

La plus illustre est *Don Juan Ténorio.*

Depuis Tirso de Molina et Molière, le cavalier sévillan avait fait le tour des intelligences, hanté les penseurs, rempli le monde. La conception s'était élargie, diversifiée ; long serait le relevé des auteurs — dramatiques ou autres — qui s'attaquèrent à ce type éternel,

> Si vaste et si puissant qu'il n'est point de poëte
> Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
> Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand.

Après Tirso et Zamora, mais avec une tout autre originalité que celui-ci, Zorrilla, en 1844, reprenait cette figure, l'abordant d'une façon bien à lui, moins profondément conçue qu'elle ne l'avait été, dans l'intervalle, par de hauts esprits, en France, en Allemagne, en Angleterre, mais plus frappante, plus impressionnante à la scène, plus conforme, surtout, aux traditions fidèlement gardées en Espagne.

En négligeant les noms de moindre envergure, quels écrivains puissants se présentent pour compléter la liste commencée au chapitre de Tirso par le *Burlador*, et arrêtée à Molière et à Mozart !

Hoffmann, Gautier et Musset ont médité sur le *Don Giovanni*, mêlant leur conception personnelle à l'évocation de la musique géniale. La fantaisie satirique de

Byron créa le *Donny Johnny*, l'amant de Haydée et de Dudu, succédant aux Ana et aux Elvire. Et parmi ceux qui laissèrent de *Don Juan* des empreintes originales: Balzac, dans l'*Élixir de longue vie*, cette imagination terrifiante, où Juan écrase l'œil de son père, qui restait ouvert et vivant ; — Mérimée, et l'exquise nouvelle, *les Ames du Purgatoire ;* Alexandre Dumas, avec les scènes très étranges de *Don Juan de Maraña*. — Car on ne se borne plus aux Ténorio de Séville ; les branches de la famille se sont multipliées : le Don Juan de Balzac est Belvidero, celui de Mérimée est Maraña, comme chez Dumas...

Il y a un Don Juan russe, l'*Invité de pierre*, de Pouschkine, lequel n'est pas le drame le moins aigu en sa brièveté. Juan attend Doña Ana dans la propre tombe du Commandeur, de qui il l'a faite veuve : il lui arrache, indignée et frémissante, un rendez-vous chez elle, et il y prie l'homme de pierre. C'est là que la Statue étreint la main du Séducteur et s'abîme avec lui.

Après tant de *Don Juan*, le drame de Zorrilla — le plus vibrant peut-être du théâtre espagnol contemporain — émerveille encore.

Comme Cristoval dans Mérimée, et Sandoval chez Dumas père, Don Juan a ici un rival en toutes choses, Luis de Mejia, presque aussi fort que lui-même. Mais voici une conception originale : Don Juan aime, de tout son être, la fille du Commandeur, oublie sa renommée cruelle, pleure, supplie. Le Commandeur le rejette avec mépris ; Mejia, violent, amer, le raille. On le veut donc? Il redevient Don Juan! et que sa damnation retombe sur ceux qui l'ont repoussé « à la porte du ciel » ! Il tue le Commandeur d'une pistolade, et Mejia tombe sous son épée. Le drame part de cette situation.

La fin est extraordinaire, et l'auteur trouve le moyen, avec un tel sujet, d'être neuf.

L'entrée de la Statue est plus saisissante encore que dans Mozart. Elle passe *à travers le mur*, parce que Don Juan l'en a défiée. Il s'engage à lui rendre sa visite. Il vient au tombeau ; mais il est tout changé... Il ne s'explique point son état : ses pieds le portent sans volonté ; *il ne pèse rien*... Il ne parvient pas à se remémorer une rixe qu'il a eue avec le capitaine Avellaneda. Et cela, imagination effrayante et nouvelle, *parce qu'il est mort*. Il est mort, tué en duel, et sans être tout à fait éteint encore, sans avoir quitté la terre. C'est, en quelque sorte, son *fantôme astral* qui marche. Tel l'Eusebio de Caldéron, au dénoûment de la *Dévotion à la Croix*. Mais toutes ces choses sont laissées dans un vague lugubre, jusqu'au moment où, après avoir goûté aux horribles mets, serpents, cendres, etc., que le Commandeur lui fait servir, comme dans le drame de Tirso, il voit son hôte de pierre lui montrer un sablier en disant : « Ce sable qui coule, c'est ta vie. »

On entend l'Office des Morts.

« Pour qui sonne-t-on ces cloches ? demande Don Juan. — Pour toi. — Et ces chants funèbres ? — Sont les Psaumes de la Pénitence qu'on chante pour toi. — Et cet enterrement qui passe ? — C'est le tien. — Je suis mort ! s'écrie Don Juan. — Le capitaine t'a tué à la porte de ta maison. »

Désespéré, Don Juan implore Dieu, appelle au secours, et la Statue, grave, lui offre la main. Déjà elle l'a saisie ; on entend faiblement son rire sinistre, tandis que s'approchent les autres simulacres de marbre, effigies des victimes de Ténorio.

Mais l'ombre d'Inès apparaît ! La fille du Commandeur, que Don Juan aima sincèrement, s'est donnée à

lui jusque dans l'éternité. Elle impose silence aux cloches, aux psaumes, commande aux statues de regagner leurs places sur les tombeaux. Elle sauve l'âme de l'Amant, qui revit, et Don Juan termine le drame par un acte de foi et d'amour.

Cette Rédemption, par le don que fait d'elle une femme par-delà la Mort, ressemble presque — j'y reviens malgré moi — à une transposition de la wagnérienne légende où le Hollandais, aussi pâle et aussi blasphémant, erre, ainsi que le Sévillan, en quête d'impossible amour, mort comme lui, et sans sortir, spectre sur son vaisseau-spectre, de l'autre cimetière, l'Océan.

*Don Juan Ténorio* — tel, jadis, un auto sacramentel — est joué, chaque année, aux fêtes de la Toussaint, sur tous les théâtres d'Espagne. La popularité du drame « fantastico-religioso » est immense ; grands et petits, hommes et femmes, lettrés ou non, le connaissent, le savent presque tout par cœur.

L'auteur, ne prévoyant pas un succès pareil, l'avait vendu pour une somme dérisoire à un éditeur, qui se fit avec cette seule pièce un revenu annuel de 12 à 13.000 francs.

Voici quelques-unes des autres pièces de Zorrilla:

*Vivre fou et mourir plus fou*, *le Cordonnier et le Roi*, *A bon juge meilleur témoin*, *l'Écho du Torrent*, *les Deux Vice-rois*, *le Moulin de Guadalajara*, *Sancho Garcia*, *la Coupe d'Ivoire*, *le Poignard du Goth*, *l'Alcade Ronquillo*, *le Cheval du roi Garcia*, *Traître*, *impénitent et martyr*, *le Roi fou*, *la Reine et la Favorite*, *l'Excommunié*.

A ces drames s'ajoutent une tragédie, *Sofronia*, et les comédies *Qui perd gagne*, *Chacun avec son dada*, *Loyauté d'une femme*, *la Meilleure raison, c'est l'épée*.

Zorrilla se distingue par l'imagination qu'il déploie,

la vigueur, la grâce de « couplets » qui caressent l'oreille. Il se préoccupe peu de montrer à nu le cœur humain et ne se targue pas de philosophie. Mais c'est un mélodiste admirable. Il joue de la langue espagnole comme d'une guitare enchantée. Accents modulés avec un art merveilleux, chants d'amour et de colère, il retrace à miracle la hautaine fierté des hidalgos, la passion des amants et la foi religieuse des chevaliers.

Voici un trait du souci de vérité — jusqu'au scrupule — qu'il apporte au théâtre. Don Juan arrive dans une auberge d'Italie, et, *naturellement*, parle italien ; l'aubergiste lui répond dans la même langue. Mais comme cela ne peut durer: « Peut-être, avance l'hôtelier, vous sera-t-il plus commode, Monsieur, que nous nous exprimions dans votre idiome ? — Certes ! » répond Don Juan. La scène, donc, se poursuit... que dis-je ? le *vers* coupé en deux se continue, commencé en italien, achevé en espagnol, et sa rime castillane s'appareille avec la toscane.

Dans la voie ouverte par Gutierrez et Zorrilla des auteurs sans nombre s'engagèrent. Beaucoup déjà sont oubliés à l'heure où j'écris ; mais ils eurent presque tous leur moment de vogue. Rapidement, j'en passerai en revue le plus possible.

Don Tomas Rodriguez Rubi, né à Malaga en 1817, écrivain spirituel et fécond, en dehors de ses autres productions, ne donna pas moins de trente œuvres au théâtre. Le *Début dans le Monde*, *De puissance à puissance*, *Châteaux en l'air*, l'*Art de parvenir*, la *Tresse de cheveux*, *Il vaut mieux croire*, le *Courtil du Christ*, sont les principales. Quelques-uns le proclament le meilleur auteur comique après Breton de los Herreros. D'autres reprochent à l'un et à l'autre, ainsi qu'à Ven-

tura de la Vega, d'avoir été parfois « trois commerçants de pièces ». Ils fondent ce jugement pour Rubi sur des œuvres telles que le *Capitaine Ribero*, *Derrière la Croix le Diable*, la *Roue de la Fortune*, etc.

Don Ramon de Campoamor, né en 1815, fut poëte, philosophe, homme politique, très remarquable orateur. Il a été gouverneur des provinces d'Alicante et de Valence. Célèbre en divers genres, il écrivit peu pour la scène. On cite de lui deux drames, *l'Honneur*, *Sages et Fous*, dont les critiques louent la poésie pleine de charme et de sentiment, jointe à une pensée philosophique.

De Miguel Pastorfido (qui débuta par une traduction de *Médée*) trois drames eurent une fortune particulière, le *Collier de Perles*, les *Maris*, le *Serment*.

Calvo Asenso, né en 1821, est l'auteur de : *le Berceau ne donne pas la noblesse*, *la Estudiantina ou le Diable à Salamanque* (avec Juan de la Rosa) et *le Grand Prix* (avec ce même poëte et Manuel Llano y Persi. Llano, né en 1826, écrivit d'autres pièces, dont une avec Rubi, *Un Hidalgo aragonais*).

On parle peu aujourd'hui de Don José-Maria Larrea, né en 1828 à Madrid, qui se fit remarquer, en dehors de ses comédies traduites du français, par une douzaine de pièces. Dans ce nombre, *Tout ce qui brille n'est pas or*, *Elles et nous*, *l'Occasion*.

Don Joaquin Pacheco, né en 1808 à Ecija, mort très vieux dans ces dernières années, fut un homme politique important, plutôt moraliste que dramatiste, et publia des ouvrages de législation, etc. Ses trois drames, cependant, *Alfredo*, *Bernard del Carpio*, *les Sept Infants de Lara*, ne sont pas sans mérite.

Miguel Agustin Principe, né à Caspe en 1811, est surtout connu par le drame de *Mauregat ;* Corradi (né

en 1802), par celui de *Don Garcia;* et Gabriel Estrella, par *Du fiel dans une coupe d'or.*

Don Basilio Sebastian Castellanos de Losada eut, à son heure, de vifs succès : *Marie ou la Pastoure*, *la Pastoure du Mançanarès*, *l'Orpheline reconnue*, *Zacarias Cazurro*, *le Bouffe et le Roi*, *la Pension de Venturita*, *Travailler pour autrui*. José-Maria Huici (né à Utiel, 1823) fit applaudir *Don Juan de Lanuza* et *Doña Maria Caldéron*. Olaverria réussit avec *Charles d'Autriche* et *Par le chemin de fer...*

Il en est dont la notoriété ne semble pas être sortie de leur ville. Ainsi Don Antonio Afan de Rivera est de Grenade, et c'est sur le théâtre de Grenade qu'il fit jouer le *Labyrinthe* (1854), l'*Étoile de l'Espérance*, puis la *Pensionnaire* et *Farinelli*, zarzuelas, et enfin, précédant, dès 1868, presque sous le même titre, un légendaire succès de vaudeville chez nous, de ces derniers temps, *Trois Dames pour un Amant.*

De même, Jeronimo Borao, né à Saragosse (1821), donna au théâtre de Saragosse *les Filles du Cid* (1842), puis *Au Crime va le châtiment.*

Les adaptateurs de nos pièces, à cette époque, se multiplient. Nous avons vu les drames de Hugo et de Dumas traduits et joués ; d'un autre côté dominent Scribe et son école.

Francisco de Camprodon, qui fit tant pleurer avec deux pièces, suite l'une de l'autre, d'une sentimentalité un peu niaise, mais dont la province, après Madrid, s'engoua, *Fleur d'un jour* (1851) et les *Épines d'une Fleur* (1852), enrichit (?) la littérature castillane des *Diamants de la Couronne* et de *l'Éclair*, zarzuelas. Camprodon écrivit encore le *Domino bleu*, le *Lancier*, le *Vicomte*, et (au rebours du titre *Trois Dames*, etc., ci-dessus) *Trois pour une.*

Carrera y Gonzalès adapte la *Czarine* et *Par droit de conquête*. Jeronimo Moran, auteur de *Aimer qui l'on hait* et des *Courtisans de Juan II*, traduit *Fra Diavolo* et la *Dame Blanche* (avec Andilla).

Les Andalous abondent:

Don Ramon Franquelo, auteur de *Qui se marie doit s'attendre à tout*, est né à Malaga (1821) ; à Malaga aussi (1822), Parreño, traducteur du *Comte Hermann*. Eugène Cisneros (*Riche par force*, le *Paradis perdu*, *Appartement à louer*) est de Séville (1826) ; également de Séville (1818) Don Manuel Juan Diana, qui fit *Un bandit sur la mine* avec Hartzenbusch, et *l'Amour n'est pas toujours aveugle*.

Quelques Américains :

Guerrero est né à La Havane, 1824 (*Laide et pauvre*, 1857, *Blessé au cœur*, etc.) ; Saricaldey est de Lima, 1825 (mort à Saint-Sébastien, 1856).

Enfin, dans cette longue procession dramatique, il se trouve des femmes : Señorita Gertrudia Gomez de Avellaneda, une Cubaine, née en 1816, connue surtout par une pièce intitulée *Alonzo Munio*, et la señora Doña Carolina Coronado (née en 1823), qui composa *Alphonse IV d'Aragon* et *Pétrarque*.

Je ne puis que citer les noms de Larrañaga (né à Madrid, 1815), Olona, Sara, Asquerino, José-Maria Diaz, José de Castro y Orozco, Eugenio de Tapia, Carlos Doncel, José Garcia de Villalta, Mariano Roca de Togores, Ramon Navarrette, Isidoro Gil.

Plusieurs d'entre eux se bornent à nous traduire encore, et c'est maintenant Bouchardy (*El Campanero de San Pablo*, *Lazaro ó el Pastor de Florencia*, etc.), Soulié, Ducange et Alexandre Duval!

Nous ne nous laisserons pas arrêter par Palou y Coll (*la Cloche de l'Almudaina*, *l'Épée et le Luth*, etc.), — non

plus que par Juan-de-Dios de la Roda, né en 1827, auteur d'ouvrages de droit, et qui écrivit deux drames, *Christophe Colomb* et *Amour d'esclave*. Et je ne nommerai qu'en passant José Sanson, Sanchez del Arco, Ratès y Echevorria, Mariano Perez, Selgas.

Je dois le dire, dans tout ce long défilé de noms — qu'il fallait bien citer — il serait difficile de rencontrer vraiment des œuvres. Des pièces brillantes, improvisées, s'élancent de partout, s'irisent d'une poésie de soleil... — bulles sans durée, qui font illusion. On croirait à la solidité d'un vaste théâtre romantique espagnol. La vérité est qu'il n'y a de résistant que le Duc de Rivas, Hartzenbusch (en partie), Gutierrez et Zorrilla ; — auxquels se joignent les poëtes comiques Breton de los Herreros et Ventura de la Vega. Le reste est fragile.

Ce qui contribua au trompe-l'œil, ce fut, avec l'élan des poëtes, le talent hors ligne des comédiens. Un groupe supérieur d'interprètes éleva et mit en valeur les moindres drames de cette génération d'écrivains. L'Espagne eut ses Dorvals, ses Frédéricks et ses Bocages. Les actrices : Barbara et Teodora Lamadrid, Matilde Diez, Juanita Perez, Josefa Palma. Les acteurs : Valero, Lombia, Romea, Arjona, Calvo.

En 1849, le vieux Théâtre — puis « Colisée » — du Principe (cet ancien *Corral de la Pacheca*) se transforma et devint le Théâtre-Espagnol.

Il faut lire dans les *Memorias Intimas* de Fernandez de Cordoue ce qu'étaient « les constructions appelées théâtres dans la première moitié de ce siècle ». Les habitués du confort moderne ne peuvent, dit-il, se l'imaginer. Il décrit les maigres quinquets, laissant le public et la scène dans une pénombre, répandant une

odeur infecte; l'étroitesse et la malpropreté des loges, où une dame n'aurait osé se risquer en toilette, de peur de gâter sa robe parmi l'huile et la poussière; les bancs de bois nu sans dossier, de sorte que les cavaliers faisaient venir de chez eux des coussins pour s'asseoir; l'absence de ventilation l'été et les émanations pestilentielles des galeries, tandis que l'hiver, on s'enroulait, frissonnant de froid, dans les capes et couvertures; la grossièreté des employés et ouvreurs, dont on ne pouvait souvent se faire entendre qu'à coups de bâton, etc., etc.

Avec le dernier avatar du Colisée séculaire (Pacheca, Principe, Théâtre-Espagnol), — avec l'ouverture, à Madrid et ailleurs, de salles spacieuses et commodes, les choses vont changer, et nous allons nous acheminer promptement vers le luxe des scènes actuelles. Mais tel qu'il était resté, le Principe, en sa forme arriérée, suffit aux luttes passionnées — depuis *Don Alvaro* et le *Trovador* — de la période romantique, comme avant d'être érigé en pierre, le siècle d'avant, il avait servi à toutes les gloires de l'Age d'or.

De 1835 à 1850, les nouveaux dramatistes « avaient enlevé une à une, dit José Yxart, les positions à la baïonnette, au cri de clairons sonores ». Ce n'était plus alors « la lutte entre la vieille et la nouvelle Espagne ». Après 1850, pour emprunter à peu près le mot de l'ingénieux critique, il y eut des pièces de *pronunciamientos* et de *concordats*.

La fougue s'est assagie : une part plus grande est faite à la vérité; les écrivains dramatiques apportent aux œuvres un soin, une pondération qui accusent une manière nouvelle. Dans les *Souvenirs du vieux temps* de Zorrilla, livre d'un très vif intérêt, nous lisons d'étranges confidences sur le bâclage des premières

pièces du poëte, même les plus applaudies. Mais, dès 1845, il écrit *Traître, impénitent et martyr,* pièce autrement mûrie et forte que les précédentes. Une des comédies les plus « pensées » de Breton de los Herreros, *l'École du Mariage*, est de 1852. Ventura de la Vega écrit à l'acteur Romea au sujet de la *Mort de César*, qu'il a fait une tragédie *réaliste* et non plus conventionnelle, où les personnages mangent, dorment, s'enivrent et... s'injurient : mais, par réaction contre l'exubérance passée, il verse dans l'école de Ponsard.

Quelques maîtres exagèrent, outrant la sobriété jusqu'à la sécheresse : Hartzenbusch, dans la *Loi de race* (1852), en devient obscur, et retourne avec *Un oui et un non* (1854), à la comédie « moratinienne ». A sa rentrée d'Amérique, Garcia Gutierrez, l'outrancier du *Trouvère*, s'étudiant à plus d'équilibre et de sûre maîtrise, donne son chef-d'œuvre (1864), sa magnifique *Vengeance Catalane*, et encore, en 1865, *Juan Lorenzo*.

Les réfléchis, les profonds se font les successeurs des violents et des loquaces, et cette transformation a lieu parfois chez un même maître.

Deux poëtes, d'un rang très élevé, résument ces nouvelles tendances, divers de genres et de talents, Ayala et Tamayo.

Don Adelardo Lopez de Ayala, 1829-1880, élève d'Hartzenbusch et de Gutierrez, fut homme politique autant qu'écrivain et mourut Président de la Chambre. Il proclamait surtout pour son maître Caldéron, souhaitant d'être « ce qu'eût été ce poëte s'il avait écrit en notre siècle ».

Dès ses premières pièces, *l'Homme d'État* (1851), *Rioja* (1854), il exalta la hauteur d'âme, la force de volonté, le devoir, victorieux de la passion. Don Rodrigo

Caldéron (« l'homme d'État ») n'est heureux pour la première fois de sa vie que devant l'échafaud, en paix avec lui-même : Rioja sacrifie un amour ardent à une dette de reconnaissance et se laisse mépriser par la femme qu'il aime plutôt que de manquer à son serment.

Dans les comédies qui suivent, le *Nouveau Don Juan*, le *Tant pour cent*, *Consuelo*, Lopez de Ayala s'attaque aux « plaies de la Société » : la séduction sans amour, la passion du lucre, la dureté de cœur.

C'est le *Tant pour cent* (1861) qui établit sa réputation. Sans doute, sur cette question de l'argent (« le mal du siècle »), l'auteur fut impressionné par quelques pièces françaises — d'Émile Augier et d'autres ; — mais il est personnel et intéresse vivement. Son drame présente des caractères fouillés, a de belles scènes, des pensées profondes, des vers remarquables. Ce fut un succès éclatant.

On peut opposer la longue méditation d'Ayala à l'improvisation brillante de Zorrilla, première manière. Ses créations sont robustes et solides. Ce sont, après les pièces ci-dessus nommées :

*Le Toit de Verre, le Comte Castrulla, les Deux Guzman, Guerre à mort, les Comuneros, l'Étoile de Madrid, la Meilleure Couronne, l'Agent Matrimonial* (zarzuela).

*Consuelo*, 1878, est l'une de ses comédies les plus parfaites ; l'on cite avec elle, pour la supériorité du plan, le *Dernier Souhait*, drame fantastique, et cette belle analyse des diverses phases de l'égoïsme, *Moi*.

Tamayo fut, à la fois, réfléchi comme Ayala et enthousiaste comme Zorrilla et Gutierrez. Disciple de Schiller, qu'il imita d'abord, il embrassa le romantisme chrétien de Schlégel, déclarant qu'il se proposait, en son théâtre, de montrer « les hommes, et Dieu au-

dessus des hommes ». Ferveur mystique où se perdit ce chef « des équilibrés et des tempérés », ainsi que l'appelle Yxart.

Don Manuel Tamayo y Baus, tantôt sous son propre nom, tantôt sous le pseudonyme d'Estebanez, par une série de drames triomphaux s'était placé au premier rang des poëtes dramatiques de ce siècle, lorsqu'il cessa brusquement d'écrire, arrêté par une cause mystérieuse... Folie? crise de foi? débordement excessif du sentiment religieux ? Cette puissante intelligence fut envahie par une nuit inexplicable, où elle sembla noyée.

Tamayo avait commencé par des tragédies : *Virginie*, « le poëme de l'honneur et de l'amour de la liberté, » compte parmi ses meilleures. Dès sa première pièce, il célèbre les magnanimes et les valeureux. La *Magnate*, 1854 (avec Fernandez-Guerra y Orbe), *Alonso Cano*, *la Fille de Cervantès*, *Jeanne-la-Folle*, *Un Drame Nouveau*, *le Cinq Août*, *la Boule de Neige*, etc., révèlent une âme noble et belle, des aspirations à la chevalerie et à l'héroïsme, qui me font envisager Tamayo y Baus comme un Ruiz de Alarcon moderne.

De même que l'auteur du *Tant pour cent* et de *Consuelo*, Tamayo s'indigne contre « les plaies sociales », le « cancer » de l'intérêt (qu'il dénonce dans le *Positif*, 1862), du relâchement de la volonté et de la lâche tolérance (*les Honnêtes Gens*, 1868), etc. Il combat le duel dans les *Aventures d'honneur*, comme un prêtre, poussant la logique jusqu'aux dernières conséquences.

L'une des pièces les plus originales et les plus saisissantes de la scène castillane contemporaine est assurément *Un Drame Nouveau*, qui fut donné à la Zarzuela de Madrid, en 1867.

L'action a pour milieu la troupe comique de Shakes-

peare, et les personnages sont le poëte anglais, Yorick et des comédiens. Yorick, jaloux d'une actrice de la Compagnie du Maître, substitue la réalité à la fiction, et tue en scène, au grand effarement du personnel du théâtre, l'homme qu'il s'est cru préféré ; tandis que le public applaudit avec frénésie, croyant à une imitation de la vérité si parfaite qu'elle est la nature même. Yorick, jusque-là, n'avait pu sortir des effets comiques ; il se lamentait de ne pas atteindre à la tragédie, et voilà que tout à coup son triomphe dépasse toute prévision... Les spectateurs s'émerveillent.

L'auteur, le souffleur, des acteurs éperdus courent sur la scène. Shakespeare s'avance vers l'orchestre, et, la voix tremblante, fait cette annonce :

« Messieurs, vous le voyez... le drame qu'on représentait ne peut s'achever. Emporté par l'élan, l'acteur Yorick a frappé réellement le comédien qui remplissait le rôle de Manfred... »

Il dit ensuite l'assassinat de la rue, connexe à celui du théâtre, qui a lieu au même moment ; et, dans le silence profond causé par la stupéfaction unanime, il ajoute : « Priez pour les morts!... Priez aussi pour les meurtriers ! »

Ce drame, d'une grande beauté, et avec lui un autre, empreint d'une réalité très vive, *la Folie d'Amour*, ont, je crois, décidé quelques critiques à décerner à Tamayo la première place parmi les dramatistes contemporains. Mais si Hartzenbusch, Zorrilla et Gutierrez ne lui sont pas supérieurs, ils sont certainement ses égaux, et dans la comédie c'est Breton de los Herreros qui marche en tête.

Tamayo, sous son pseudonyme de Joaquin Estebanez, ne doit pas être confondu avec un autre Estebanez de la même époque, auteur des *Scènes andalouses*, mais

étranger au théâtre. (Sérafin Estebanez Calderon, dit le Solitaire, né à Malaga, 1799, et mort à Madrid en 1867, était l'oncle de Canovas del Castillo, qui écrivit deux volumes sur ce romancier, à la fois revendiqué par les idéalistes et les réalistes.)

A l'exemple de Tamayo et d'Ayala, et s'efforçant d'appliquer les mêmes théories, un groupe d'auteurs distingués emplit de drames les théâtres.

Don Luis de Eguilaz, né en 1833 à San Lucas de Barrameda et mort avant 1875, fit jouer sa première pièce, *Vérités Amères*, à 20 ans. Très goûté du public, il donna dans sa courte carrière une vingtaine de pièces environ, parmi lesquelles de fort remarquables : *Une aventure de Tirso, le Chevalier du Miracle, Une Mystification de Quevedo, la Vachère de Finojosa, la Clef d'or, l'Esclave, la Pastorale de Turin, les Querelles du roi Sage*. En 1861, il eut son plus grand succès, *la Croix du Mariage*, que suivit un bon drame très bien accueilli, *Ruiz de Alarcon*.

Un poëte qui vient de mourir (1897), Enrique Perez Escrich, produisit dès lors un grand nombre d'œuvres estimées, dont quelques-unes fournirent une longue suite de représentations : *Éclaire ta victime ! le Mauvais Ange, le Moustique mort, Juan Diente, Portraits d'après nature, le Bonheur dans le bien d'autrui, Il n'y a de vie qu'à Paris, la Passion et la Mort de Jésus, les Griffes du Diable, le Curé de Village*, etc.

Don Luis Mariano de Larra, né en 1834, est le fils de l'illustre critique. Il s'était créé par des drames et des comédies de valeur une place distinguée ; inattendûment, il quitta le genre sérieux pour tomber à la bouffonnerie et se fit librettiste d'opérettes. Cette chute excita de réels regrets, car l'on avait applaudi de lui

de fort bonnes pièces, *A la Cour et dans la rue, les Trois Noblesses, A la Chasse des corbeaux, Un Nuage d'été, Bataille de reines, l'Amour et l'Intérêt, la Colombe et les Faucons, la Plante exotique*, et par-dessus toutes un drame très célèbre, joué en Espagne sur tous les théâtres, *la Prière du Soir*.

Don Narciso Serra, né en 1832 et mort avant 1883, auteur spirituel et facile, sachant trouver la note attendrissante, eût été fort apprécié chez nous à la Porte-Saint-Martin et à l'Ambigu. Il fit jouer avec succès plus de 20 drames, dont il faut retenir : *A coups d'épée avec le diable, l'Ame du Roi Garcia, l'Horloge de Saint-Placide, le Tout pour le tout, la Rue de la Montera, Don Tomas*. Sa principale œuvre est un drame en un acte, fort touchant, *le Fou de la Mansarde*, écrit en vers remarquables, et qui est Cervantès, dénué de tout, trompant sa misère par la lecture de feuillets de *Don Quichotte*.

On pourrait placer ici Francisco de Camprodon, l'auteur de *Fleur d'un Jour*, dont j'ai parlé ci-dessus, et avec lui Ortiz de Pinedo, de qui trois drames furent en vogue, le *Chemin du Bagne, Faute et Châtiment*, et les *Pauvres de Madrid* (1857), pièce qui fit grand bruit. Puis deux poètes encore, Marco et Hurtado.

Fermons l'école par un romancier très populaire, mais ne dépassant guère le niveau des mélodramaturges qui scénarient les gros feuilletons des petits journaux. Manuel Fernandez y Gonzalez a écrit des drames en vers, aux titres fort ambitieux : *Rodrigo de Vivar* (le Cid ! rien que cela...) *Don Luis Osorio, Entre le ciel et la terre*... Malgré la célébrité de l'auteur, il vaut mieux n'en rien dire.

En 1851, Lopez de Ayala, au frontispice de sa première œuvre (*l'Homme d'État*), qu'il composa presque adoles-

cent, déclarait : « Je me suis efforcé dans cet essai, et je m'efforcerai dans tout ce qui sortira de ma plume, de développer une pensée morale, profonde et consolatrice. » Et Tamayo, pour la préface d'un de ses premiers drames, se servait de termes analogues, parlant de mener la société dans « le chemin de la rénovation, de réveiller le germe des sentiments magnanimes, de lutter contre l'égoïsme, d'exciter la compassion... » Cette noblesse élève toute l'œuvre dramatique de l'un et de l'autre chef de ce que nous appellerions le théâtre *anti-rosse*.

Mais, à force de tendresse généreuse, de pitié émue, Tamayo finit par tomber dans la sensiblerie, défaut qui gâte, au moins, deux de ses pièces, *Fils et Mère*, *A quelque chose malheur est bon*. Cet attendrissement dégénéra chez les disciples en drames pleurnicheurs qui, du reste, firent leurs succès les plus bruyants. Il suffit de rappeler *Fleur d'un Jour* (1851) de Camprodon, *Vérités amères* (1853) et la *Croix du Mariage* (1861) d'Eguilaz, la *Prière du Soir* (1858) de Larra, et le *Curé de Village* (1858) de Perez Escrich.

Ayala et Tamayo se rapprochent encore en ceci que le procédé laborieux dont ils firent usage les rendit moins féconds que leurs devanciers. Si l'on décompte les zarzuelas du premier et les *arreglos* (arrangements, adaptations) du second, il ne leur reste à chacun qu'une douzaine de pièces.

On a attribué (Yxart) à cette stérilité relative le peu d'efficacité de l'exemple. L'écrivain « scénographe » que je cite estime qu'aucun de leurs contemporains n'a laissé de traces durables et que « on dédaigne aujourd'hui les pièces d'Eguilaz, d'Escrich, de Larra fils, de Marco, de Camprodon, de Fernandez y Gonzalez et même d'Hurtado ; » il ne fait grâce qu'à Narciso Serra « superficiel, mais spontané, vif, pittoresque. »

Il faut dire qu'on était alors, plus que jamais, infesté d'*arrangements* (arreglos) de pièces françaises. On s'apitoyait sur la rédemption des lorettes (*Rédemption* fut le titre espagnol de la *Dame aux Camélias*) et sur les « fils naturels » de Dumas : on noyait de larmes les « romans de jeune homme pauvre » et les pardons de maris bourgeois idéalisés, tel celui qui arrachait ce cri à *Gabrielle :*

O père de famille, ô poëte, je t'aime !

Seulement, on *arrangeait* les adultères et les bâtardises avec tant de morales façons que les malins seuls, sous le voile de l'*arreglo*, y apercevaient quelque chose.

Dumas, Augier, Feuillet, Mallefille, Laya, Sandeau figurent parmi les auteurs dramatiques les plus traduits. (Le *Positif* n'est autre que le *Duc Job ; — Des Paroles aux Actes,* c'est la *Pierre de Touche*, etc.)

Alphonse Karr, très à la mode, est imité par Serra, dans des « pasillos ». La *Bohême* de Murger, romanesque et folle, introduit sur la scène les « mauvaises têtes et bons cœurs », les modistes désintéressées et les oncles indulgents... (J. Yxart, *l'Art scénique en Espagne.*)

La moralité est la grande obsession de ce temps. « Eguilaz, Larra fils, Escrich, dit encore Yxart, prêchent la morale en leçons propres, uniquement, aux imprévoyants et aux déshonnêtes. »

Dans une des premières pièces d'Enrique Gaspar, *les Circonstances* (1867), la Censure obligea le séducteur à faire, en scène, à la femme séduite, une promesse de mariage !...

Mais, avec Don Enrique Gaspar, le théâtre Castillan entre dans une autre phase : les questions modernes

qui inquiètent les peuples du Nord font leur apparition en Espagne

### LES MAITRES ACTUELS : GASPAR, ECHEGARAY SELLÈS. — LES CATALANS

Nous atteignons à la période toute proche qui se poursuit actuellement : Gaspar, Echegaray, Sellès, Cano sont les auteurs qui triomphent encore.

La révolution de 1868, qui brisa une dynastie, puis la monarchie elle-même, influa profondément sur la littérature et sur le théâtre. Six années violentes, très diversement mouvementées, sortirent des événements de Septembre : l'ingénieux « écrivain scénographe » qu'on a pu déjà apprécier pour l'originalité de ses aperçus, José Yxart, y trouve les causes d'un renouvellement littéraire complet.

Insurrections, éphémère implantation d'une royauté étrangère, République et propagande socialiste de l'Internationale, lutte de provinces confédérées contre l'unité de la nation et des colonies contre la métropole, résurrection brusque de la vieille Espagne avec le carlisme contre tous à la fois, et, pour finir, la restauration. Ce que, dans le domaine dramatique, il traduit à peu près ainsi : comédies réalistes de Gaspar en révolte contre la règle qui maintenait la scène espagnole dans des limites rigoureuses ; essais de directions étrangères (naturalisme français, ibsénisme, etc.) qui ne tiennent pas; liberté des théâtres ; éléments révolutionnaires, populaires, idées sociales ; régionalisme (auteurs catalans, flamenquisme andalou) ; renaissance inattendue et violente du Romantisme avec Echegaray, sans souci aucun des autres formes (en lutte, affirme Yxart, avec toutes), et, dans la lassitude finale (prétend-il encore),

les tranquilles spectacles « par heures », comme la paix qu'apporte Fortinbras après les tragédies d'Hamlet.

J'essaie, par ce tableau, de rendre la pensée de l'auteur de l'*Art scénique en Espagne*.

Le goût de démocratie qui coïncida, au théâtre, avec le mouvement politique, se manifeste dans les comédies d'Enrique Gaspar.

Très attaqué, très défendu, Gaspar traita, dans son pays, des sujets sociaux avec une hardiesse insoupçonnée avant lui. Il perce à jour l'hypocrisie bourgeoise, l'égoïsme public, les façades honnêtes et riches, cachant de misérables pauvretés. C'est un écrivain à thèses et à problèmes, qui, sans négliger l'action et la forme dramatiques, promène sur la société qui l'entoure une observation aiguë, analyse, fouille, rompt avec les conventions, notamment celle du « personnage sympathique ». Talent très réel, très admiré, bien qu'il déconcerte souvent les spectateurs madrilènes, peu préparés à ces nouveautés. Gaspar n'a pas écrit beaucoup de pièces, mais toutes valent qu'on s'y arrête.

Ses premières comédies, les *Circonstances* (1867), la *Redingote*, *Don Ramon*, le *Seigneur Ramon* (1868), l'*Estomac* (1871), avaient imposé une manière, donnaient à l'auteur une suprématie à la scène, brusquement interrompue par la résurrection triomphante du Romantisme, avec les drames d'Echegaray et de ses disciples.

La seconde période du théâtre d'Enrique Gaspar, s'ouvre assez longtemps après. En 1890, « alors que le naturalisme, partout ailleurs, finit ou se transforme, on le déclare mûr en Espagne », et Gaspar fait jouer les *Respectables*. La langue en est curieuse : phrases

sèches, coupées, notations brèves. L'auteur essaie une réforme du style scénique et pense, à la fois, au « procès-verbal », à « l'enquête » préconisés par Zola, et aux procédés de Becque. A force d'éviter les conventions, les scènes d'amour usées, les coups de théâtre, le drame devient une satire dialoguée, et le dialogue lui-même est réduit à un squelette, une indication abstraite, algébrique.

En sortant des drames d'Echegaray, le public, assoiffé d'idéal, était déçu par ce spectacle; la mise en scène des pièces de Gaspar lui faisait l'effet de « la réclame d'un tapissier », et, malgré ses qualités incontestables, le drame, devant l'indifférence étonnée de la foule, « se déroulait, lent, monotone, étroit et froid. »

Une des œuvres les plus intéressantes d'Enrique Gaspar, *Grève d'Enfants*, 1893, me semble bien caractériser le talent de l'auteur.

La mère d'Henny et le père de Salvador vivent maritalement : les deux jeunes gens s'étaient fiancés, dans l'ignorance de cette situation. Elle leur est brusquement révélée. Obstacle dirimant, avant Gaspar ; source, en d'autres temps, pour les amoureux, de cruels combats et de catastrophes. Mais le hardi dramaturge brise avec les préjugés et toutes les habitudes conventionnelles. Salvador se sacrifierait devant la volonté du père : Henny revendique bravement son droit au bonheur. Ce n'est pas à l'innocente, affirme-t-elle, à payer pour les fautes des coupables, et les parents devaient avoir souci de leur autorité et de l'impeccabilité de leur conduite, pour s'en prévaloir un jour contre leurs enfants ! Elle entraîne Salvador : tous deux se mettent *en grève* contre la puissance paternelle, passent outre et se marient.

Après chaque acte, la toile ne tombe que pour laisser reposer les spectateurs; le drame court tout d'une haleine ; il faut arriver au bout sans s'attarder : si les personnages se trouvaient ensemble en dehors de l'action, la pièce finirait tout de suite.

Enrique Gaspar, écrivain sincère, dont l'œuvre est faite de conscience, de vaillance et de probité, est toujours debout, et continue à produire, non apprécié encore à son entière valeur.

« Il y a très peu d'années, m'écrivait-on de Madrid en 1883, nous savions que Don José de Echegaray était grand mathématicien, excellent ingénieur, orateur très convenable, et ministre des finances mauvais, comme sont tous les ministres des finances, principalement en Espagne. Du jour au lendemain, cet illustre savant devint poëte dramatique, et de premier ordre. »

Ce fut en 1875, sur le théâtre Apolo, à Madrid, que s'opéra cette transformation.

Echegaray avait donné déjà pour son début l'*Épouse du Vengeur* (1874); mais maintenant il se révélait tout à coup par un drame puissant, très étrange, *Dans la poignée de l'épée*, — puéril par endroits, et en nombre de scènes magistral. Partout il suscita, si je puis dire, un *enthousiasme indigné*. Les vers sonores, imagés, fougueux, chargés de pensées, parurent tantôt sublimes et tantôt baroques. Œuvre singulière! en dépit de ses défauts, de ses ridicules, de ses énormités, déclarent les critiques madrilènes, elle arrache au public une admiration invincible, quitte pour lui à revenir de son entraînement et à se montrer, de sang-froid, très dur pour la pièce qui l'empoigna. Malgré les jugements sévères, elle fit le tour des scènes d'Espagne ; partout, accueillie avec des

transports délirants, et le lendemain, à la réflexion, unanimement condamnée.

Voilà vraiment un effet bien extraordinaire, par sa répétition universelle ! Eh bien ! les polémiques ardentes que souleva *En el Puñal de la espada* recommencèrent à chacune des pièces que donna coup sur coup le poëte. La majeure partie des drames d'Echegaray eurent pareille fortune, pareille disgrâce. Et leur nombre est grand ! car souvent l'ancien ministre en produisit deux dans la même année. Ainsi *Ou folie ou sainteté*, une de ses œuvres les plus caractéristiques, qu'une représentation privée a fait connaître à Paris, il y a, je crois, trois ou quatre ans, est de janvier 1877, et l'*Aveu impossible* est du mois d'octobre suivant ; *Dans le Sein de la Mort* est joué sur le Théâtre-Espagnol en avril 1879, et en 1879 encore, décembre, paraissent les trois actes en vers de *Mer sans Rivages*.

Deux autres drames chevaleresques, suivant de près le premier, assirent solidement la renommée du poëte : *Dans le pilier et dans la croix*, 1878, et l'année suivante, *Dans le Sein de la Mort*, drame aragonais du XIII[e] siècle, en vers superbes. Tout l'ancien romantisme renaissait : lyrisme éperdu, grandeur épique des figures, héroïsme, visions spectrales, « mais avec une franchise, avouent les hostiles, une énergie, un relief absolument inusités ». Personne ne put se soustraire à cette fascination. Même, les adversaires du Romantisme décernèrent à Echegaray le nom de « génie... bien qu'égaré ». Revilla, le critique intransigeant, fut séduit.

Après de longues années, les spectateurs de Madrid retrouvaient avec une joie exaltée la vieille tradition nationale, « car il n'est pas de genre plus foncièrement national, constate presque avec regret José Yxart (visiblement acquis aux évolutions étrangères les plus

récentes), et en dépit de tous les changements, il se renouvelle et persiste ! »

Et Clarin, de son côté, s'incline devant cet attachement invincible du public, rapprochant, sans intention malséante, l'enthousiasme des Espagnols pour le drame héroïque, de la passion qu'excitent chez eux les *corridas de toros*, « avec la vision de la mort en *la plaza* ».

Dans le même poëte, Revilla distingue du romantique un *second Echegaray*, « psychologique et transcendantal, » qui fait consister le drame en un cas de conscience, « dans un conflit intérieur et non plus dans une collision externe ». Les types de cette autre catégorie sont : la *Dernière Nuit* (1875), *Comment cela commence et comment cela finit* (1876), *Ou Folie ou Sainteté* (1877), l'*Aveu impossible* (même date), le *Grand Galeoto* (1881), etc. Là, « conduite des scènes, époque, personnages, dessin, tout a changé, tout, excepté l'inspiration dramatique et la forme ». C'est toujours une exubérance d'images, une intensité de style que Yxart qualifie de « volcanique ». Les comparaisons tirées de la science dénoncent l'ingénieur et remplacent les anciennes évocations de fleurs, d'oiseaux et d'étoiles.

Quelques mots sur les deux pièces que je viens de nommer en dernier lieu donneront l'idée de sa manière.

Le *Grand Galeoto*, c'est le Monde, la Société, qui pousse deux jeunes gens à être coupables malgré eux, et qui se fait l'entremetteur d'un amour condamné, tel le Galeoto (Gallehaut) dont parle Alighieri au chant de Paolo et de Francesca (*Inferno*, V) : « Galeoto fut pour nous le livre, et celui qui l'écrivit. » D'où ce titre singulier. Il compte parmi les drames les plus atta-

chants et les plus originaux d'Echegaray. Le *Grand Galeoto* n'est pas ignoré en France : on l'a représenté à Paris, il y a un an ou deux.

L'*Aveu impossible* (« Ce qui ne peut pas se dire »), 1877, fait partie d'une « trilogie », dont la première pièce, *Comment cela commence et comment cela finit* (1876), et la troisième, *les Deux Curieux impertinents* (avril 1882) n'ont avec celle-ci qu'un simple lien moral. Problème de conscience des plus poignants, le drame entier se passe entre cinq personnages, le père, la mère, deux grands fils et un froid étranger, qui ne semble pas mêlé à l'action, et qui la mène. Je connais peu de pièces d'effet aussi intense : pas d'amour, une situation morale tendue à rompre, dès les premières scènes, presque toujours la même, et dont l'intérêt croît, cependant, d'acte en acte. Une défiance effrayante du fils, qui soupçonne malgré lui son père, modèle d'honneur : toutes les apparences accusent Don Jaime d'avoir vendu son influence aux Anglais, dans une sorte de *Panama* espagnol. Pour se justifier aux yeux de ce fils qu'il adore et faire cesser leur double supplice, il n'a qu'à déclarer d'où est venue dans la maison leur fortune subite. Mais il se trouve, par la combinaison très habile de l'auteur, que Jaime ne peut l'apprendre à ses fils, sans déshonorer leur mère. Or, seul juge de la sanglante tragédie dont elle fut victime, il l'aime tendrement et la vénère ; et, quant à l'argent terrible, *il fallait* le recevoir : sa conscience (c'est là le problème) impérieusement l'avait exigé, malgré ses révoltes. L'*aveu* lui semble donc *impossible*. La sobriété rare et la violence contenue de ce drame prêtent un relief puissant à l'originalité de la thèse et le rendent vraiment très remarquable.

La brillante série des drames d'Echegaray, qui s'augmente d'année en année, sans que la vigueur du vieux poëte s'épuise, comprend de nombreux chefs-d'œuvre. Je citerai encore :

*La Mort sur les Lèvres*, drame en prose, très sombre, de l'époque calviniste, qui a pour héros Michel Servet, donné à Madrid au Théâtre-Espagnol en 1880; *Conflit entre deux devoirs, Harold le Normand, A telle faute telle peine, Courir en quête d'un idéal, Noces tragiques, Un soleil qui naît et un soleil qui meurt, Mourir pour ne pas s'éveiller* (légende dramatique en un acte), *Vie allègre et triste mort* (1885), le *Prologue d'un Drame* (1890), *Sic vos non vobis* (1891)...

L'un des succès les plus marquants de ces dernières années est la comédie *Un Apprenti critique* (1891), par laquelle Echegaray semble se délasser de ses grands drames. On y voit l'intérieur et la vie privée d'un auteur espagnol moderne, avec des figures « sainetesques » de détracteurs et d'enthousiastes. Le protagoniste y fait jouer une pièce intitulée *le Comte Ulric*, et les autres personnages sont des feuilletonistes, des journalistes et des auteurs. On a rapproché *Un Apprenti critique* de la *Comédie Nouvelle ou le Café* de Moratin. La pièce d'Echegaray présente « une vie, un mouvement, une animation spéciale ». Quelques-uns l'ont jugée disproportionnée ; mais tous reconnaissent sa fraîcheur, sa spontanéité juvéniles, son extraordinaire fluidité de plume, et lui accordent, abondance d'esprit, avec des scènes d'un comique très heureux,

Dans le *Fils de Don Juan* (1892), Echegaray dit s'être inspiré des *Revenants* d'Ibsen. En quoi se manifeste hautement la probité de l'écrivain, car jamais pièces ne furent plus dissemblables.

Lazare, fils de Don Juan, hérite, il est vrai, de la

démence paternelle et des tares de sa mauvaise vie, comme Oswald, fils d'Alving, chez le dramaturge norvégien. Le médecin Bermudez l'instruit de cette fatalité, et peu après, au moment de se marier, Lazare devient fou et s'affaisse en réclamant, lui aussi, « le soleil ». Il expie donc, ainsi qu'Oswald, les fautes de son père ; mais c'est tout. La pièce espagnole ne renferme ni Madame Alving, ni le pasteur Menders, ces deux personnages capitaux, ni Régine (bien que la servante andalouse Paca la rappelle, en une scène unique). Ce qui diffère le plus, c'est l'*esprit* des deux auteurs, le caractère et les tendances des œuvres (aux deux pôles).

José Echegaray est maintenant passé gloire nationale. Ses œuvres récentes, comme les premières, excitent les critiques passionnées et les admirations violentes. A propos de *Mariana* (1893), « vêtue de belles pensées et de phrases d'exquise délicatesse, » un ancien adversaire exprime cette réflexion, qui rappelle presque dans les mêmes termes l'impression ci-dessus consignée après *Dans la poignée de l'épée* et les premiers drames :

« On pourra faire des objections pendant les entr'actes et se repentir, à la fin, de s'être laissé séduire ; mais face à face avec l'auteur, le public se déclare vaincu. »

Ce jugement ne varie pas avec les pièces postérieures, *la Rancunière*, *le Pouvoir de l'Impuissance*, *Au bord de la mer*.

Parmi les nombreux disciples de José Echegaray, on a l'habitude d'appeler Sellès et Cano ses « frères cadets ».

Entre le premier et les deux autres, la filiation est évidente. Ainsi que l'auteur de l'*Aveu impossible*, quand ils habillent leurs héros avec le frac ou la jaquette,

ils continuent à leur faire soutenir une lutte « titanique », ici contre les tyrannies de la société moderne, comme ailleurs contre les oppresseurs féodaux, sous l'armure, l'épée au poing, à l'époque des chevaliers.

Rapprochés en groupe par leur formule, les trois dramaturges sont, de valeur, fort distants.

L'apparition du *Nudo Gordiano* (*Nœud Gordien*) fut un événement dramatique en Espagne (Théâtre Apolo, 1878).

Le drame d'Eugenio Sellès est digne, par endroits, des vieux Castillans. C'est une très curieuse accommodation du *pundonor* aux nécessités contemporaines. Carlos essaie de plier l'honneur conjugal aux lois de cette époque dont il est dit amèrement dans le texte, que « l'atmosphère sociale y pèse plus que la conscience ». Le mari madrilène cherche des tempéraments pour la *Société*, mais il obéit finalement à l'impulsion de la race.

La pièce de Sellès est typique. Je la présenterai dans ses grandes lignes : on y verra ce qu'est devenu l'*honneur* depuis Caldéron, et l'on y constatera l'*unité* du théâtre espagnol.

Les amis de Carlos ont trouvé une lettre, sans adresse et sans signature, fixant un rendez-vous à une femme de sa maison. Il sait qui l'a écrite : car on a vu, dans la scène précédente, un certain Enrique lui demander de quoi expédier un mot avant de partir.

Carlos a pitié de celle à qui va ce billet ; peut-être est-ce une femme aimée de son mari ; c'est certainement un foyer qui va être détruit, un honneur à terre. Il veut empêcher ce malheur. Il se poste à l'endroit où cette femme doit forcément passer pour gagner le jardin, lieu du rendez-vous, et il prie ses amis de le

laisser seul, afin de ne pas infliger à la malheureuse d'inutiles témoins de sa honte.

Celle qui paraît, c'est la femme de Carlos, Julia : la scène est belle, et l'action tout de suite émeut.

Julia, éperdue, appelle ; leur fille, Maria, qui accourt, se jette dans les bras de sa mère, au moment où Carlos, aveuglé, levait les poings sur elle. Il atteint sa fille légèrement, est désolé, mais, redevenant maître de lui, dit à Julia : « Tu le vois, le premier coup va droit aux enfants. »

Un mari français eût fait un esclandre, crié à tous son déshonneur. Tel n'est pas l'époux espagnol. Il ne cherche même pas querelle à Enrique : ce serait étaler sa disgrâce. Carlos est aussi secret que les Guttiere et les Lope d'Almeida : mais le temps n'est plus des saignées tragiques. Sa résolution n'eût pas été conçue par les héros caldéroniens.

Il impose à Julia les avantages légaux d'une séparation qui sera prononcée contre lui ; il se donne auprès de ses amis pour l'homme qui a écrit la lettre, offensant une femme irréprochable et n'ayant pas su respecter sa maison : d'où l'exigence *légitime* de Julia. Et il médite, amer : « Nous faisons un couple odieux : la femme y apporte la faute, et l'homme l'expiation ! »

Ce premier acte est net et rapide ; à chaque instant, Sellès trouve des vers pleins qui concentrent la pensée et nous remuent profondément :

Sous mon toit outragé
tu auras un étroit cachot,
où tu vivras sans moi, et avec moi !
un autel pour garder ta foi,
un coin pour pleurer
et un lit pour y rêver
tout ce que je t'ai adorée !

Julia sent peser sur elle cette maison dont Carlos s'est banni et où elle reste exposée aux poursuites, aux exigences d'Enrique. La situation s'est *nouée* de telle sorte qu'elle ne voit que dans sa mort le moyen de délivrer Carlos. Elle le supplie de la tuer, ou de la laisser partir. Il s'y refuse. Alors il n'y a plus que le suicide pour défaire le *nœud* qui lie sa vie, malgré son vouloir. Mais se frapper elle-même !... elle recule : elle ne peut pas. Et cet homme qui l'adore profère cette parole épouvantable :

O femme qui n'as de courage
que pour tuer seulement l'honneur !

C'est donc lui, à la fin du drame, qui tranchera ce *nœud* inextricable.

A la dernière scène, Julia vient de quitter la maison où elle a laissé, écrite, la déclaration de sa mort volontaire. Dehors, une détonation. On croit au suicide.

« Mensonge ! affirme Carlos qui entre; c'est un meurtre. — Et le meurtrier ? — C'est moi. — Morte ! dans la rue !... — Oui. Elle s'enfuyait : mon nom était dans la rue, et je l'y ai ramassé. Tout près, une voiture : dedans, son amant. Elle allait à lui, je la suivis, je tirai, elle tomba, je l'embrassai, et la prenant entre mes bras, expirante, je vis payée la satisfaction première de ma jalousie ; car, de la sorte, son dernier regard fut pour moi tout entier. Et je ressentis orgueil et terreur, à voir comment, ouverts à l'épouvante, des yeux morts regardent un meurtrier plein d'honneur. »

Sa fille Maria se précipite : « As-tu vu ma mère ? — Hélas !... Oui, dit-il. — Il paraît que la police vient ici, ajoute-t-elle : on prétend qu'un assassin *se cache* dans cette maison. — On ment ! » Les amis le supplient d'user

de la déclaration de suicide. Il ne daigne pas; il se dénonce. « Et l'honneur du foyer? lui crie-t-on. — Il s'en va dans la prison, avec moi. »

J'ai préféré au commentaire l'exposé d'un drame que peu de pièces contemporaines, dans la Péninsule, égalent. Je ne crois pas que Sellès lui-même se soit élevé au-dessus du *Nudo Gordiano*. La première version des *Vengeresses*, 1884, et la *Vie Publique*, 1885, étude politique distinguée, ne sauraient être mises en parallèle. Cependant, après quelques drames de valeur (la *Tour de Talavéra*, *Méfaits qui sont justices*, etc.), Eugenio Sellès, en 1892, a fait des *Vengeresses* une refonte très heureuse, et ses *Sculptures de Chair* ont été l'un des succès les plus retentissants de la dernière « décade ».

Les *Vengeresses*, ce sont les *aimées* de profession... La pièce était tombée en 1884 : c'était, en somme, le *Demi-Monde* (de 1854) qui avait mis trente ans à s'acclimater là-bas et à devenir possible en langue castillane. Et il fallut huit autres années pour que ce sujet réussît devant le public. Sellès s'y rapproche plus de Gaspar que d'Echegaray. L'auteur des *Respectables* et celui des *Vengeresses* sont obligés, en des préfaces, de plaider la vérité et la moralité de leurs œuvres.

Sellès et Echegaray, avec le changement du point de vue, semblent un rappel, dans la période actuelle, des maîtres du « siècle d'or » : ils en ont gardé l'inspiration, en s'ouvrant à la modernité, et, fidèles aux sentiments héroïques, ont néanmoins élargi le champ du réel et fait place davantage à l'observation *extérieure*. Ce sont les deux noms castillans les plus illustres du théâtre dans ce dernier quart de siècle.

Leopoldo Cano y Masas, dont quelques mélodrames

eurent une vogue durable, ne saurait prétendre à un rang si haut. Une pièce, entre beaucoup d'autres, le mit à côté d'eux dans l'opinion, la *Passiflorière* (je traduis ainsi la *Pasionaria*, marchande de fleurs dites « de la Passion » ou « passiflores »). Tout Madrid, en 1883, courut au Théâtre de la Zarzuela, voir la *Pasionaria :* drame, sans doute émouvant — à la façon des *Deux Orphelines* ou des *Deux Gosses*, — mais d'une qualité d'attendrissement assez vulgaire.

Cano fit jouer quantité de pièces, les *Lauriers du poëte*, le *Devoir le plus sacré*, le *Papillon*, l'*Opinion publique*, le *Code de l'Honneur*, l'*Idolâtrie moderne*, etc. Mais il est resté l'auteur de la *Pasionaria* et n'a jamais retrouvé, je crois bien, la fortune de ce mélodrame.

Quelques dramatistes peuvent être rattachés à la renaissance *échégarienne*, bien que la plupart de leurs œuvres soient antérieures à ce mouvement. Je les mets à cette place à cause de la forme virile et vibrante de leurs drames. Ce sont Nuñez de Arce, dont le *Fagot* est d'un maître ; Sanchez de Castro, auteur de *Hermenegilde* et de *Theudis*, et enfin Marcos Zapata. De ce poëte fort impressionnant il faut noter le *Château de Simancas*, et surtout deux brillants succès, deux drames en un acte, écrits avec une vigueur et un sentiment du terrible très particuliers, l'*Archidiacre de San Gil* et la *Capilla de Lanuza*. (Les Espagnols disent « être en *capilla* », en chapelle, d'un condamné à mort veillant sa dernière nuit.) J'ai vu l'éminent acteur Vico interpréter ce drame en 1888 : il faisait frissonner la salle.

Vico allait, cette année même, s'associer avec son camarade Rafaël Calvo et prendre avec lui la direction du Théâtre-Espagnol, pour y donner une nouvelle

impulsion au drame caldéronien, quand mourut ce grand artiste, survivant de l'ancienne pléïade.

Plusieurs fois, en notre siècle, les **Maîtres dramatiques** castillans durent une part de gloire à des acteurs de génie. On a vu, aux premières années, Maïquez nous rendre Tirso et Rojas ; puis Julian Romea, Valero, Latorre, et les señoras Matilde Diez, Barbara Lamadrid, etc., interprètes de Rivas, de Zorrilla, de Los Herreros, de Gutierrez, soutenir de leur talent tout l'effort du premier Romantisme. Teodora Lamadrid est l'actrice préférée d'Ayala et de Tamayo ; Joaquin Arjona et les Catalina, vers cette même époque, ressuscitent le théâtre de Moratin, alors que la scène languissait, et que le drame — tel un vieux lion rongé par des rats — s'épuisait sous la dent des petites pièces « gitanesques » andalouses. Cette ennemie redoutable, la zarzuela, déjà menaçante avec Dardella (*le Congrès des Gitanes*, etc.), s'effoçait d'absorber la comédie, et toutes ces œuvrettes, dès lors, pullulaient, au point qu'une vraie pièce, par exemple le *Tant pour cent* d'Ayala (1861), était saluée comme une apparition rare. Et les comédiens de race avaient à lutter encore — sur le propre théâtre envahi, où ils tâchaient de remettre en honneur les œuvres des Maîtres — contre les acrobates, les prestidigitateurs, les ventriloques et les chiens savants.

Calvo et Vico furent les fidèles auxiliaires d'Echegaray, de Sellès et des néo-romantiques actuels. Les señoras Elisa Boldun et Mendoza Tenorio partagèrent leurs succès. Vico fut célèbre par ses « arranques » ; c'étaient, après un long déblayage, après des vers jetés pêle-mêle d'une voix blanche et lassée, des élans brusques, d'une ardeur et d'une intensité de passion

saisissantes. Calvo — qui jouait avec amour Caldéron et Lope, et par qui triomphèrent de nouveau *Don Alvaro* et le *Trovador* — des vers de ses rôles faisait une mélopée délicieuse : l'un était toute fantaisie, l'autre toute musique.

Aujourd'hui Vico reste seul, courant les provinces, attendant longtemps une création — tel, hier encore, notre vieux Taillade — tandis qu'une femme de talent et de volonté, M^me Guerrero, a réalisé le vœu de Calvo en conservant à l'art dramatique traditionnel l'ex-Colisée du Principe, le Théâtre-Espagnol.

Cette aide de comédiens fermes et convaincus était nécessaire aux drames indigènes, à une époque où la littérature dramatique de la nation rivale reprenait en Espagne une prépondérance plus marquée encore. « Le ballot énorme des traductions françaises » pèse lourd sur le théâtre castillan. Dumas fils, Sardou, Augier, Labiche, Erckmann-Chatrian, Meilhac ont alors les préférences du public de Madrid. Mais l'influence de notre théâtre du XIX^e siècle n'est-elle pas universelle, allant d'Athènes et de Saint-Pétersbourg à New-York ?

Les critiques patriotes se lamentent, et, contre l'invasion du répertoire d'Offenbach, Vicente Roca et Revilla réclament la protection des théâtres.

L'un des partisans, au contraire, traducteur parfois, ou imitateur, initiateur des œuvres françaises, Eusebio Blasco naturalise la comédie-proverbe ; Eusebio Blasco, « l'enfant gâté de Madrid, qui sait très bien (me disait, il y a douze ans, un aficionado) qu'il n'y a rien au fond de ses comédies, mais qui s'amuse de son esprit et de ses rimes ». Ses pièces tôt oubliées divertissent, sans être toujours bien originales, malgré qu'il ait assez d'invention personnelle pour se dispenser d'emprunter à autrui. Quelques-unes, pourtant, méri-

teraient de ne pas s'effacer aussi vite, *la Mouche blanche, Solitude, la Rose jaune, le Mouchoir blanc,* et cette jolie comédie (supérieure aux autres), *le Bal de la Comtesse.*

En 1879, les théories « naturalistes », les manifestes de Zola émurent les « scénographes » péninsulaires. Clarin essaya même de les mettre en pratique dans une pièce, *Teresa.* Mais ces idées eurent peu d'échos et s'agitèrent seulement dans des discussions spéculatives. « Ceux qui liront les critiques de cette époque, sans consulter les œuvres, écrit Yxart, croiront que nous avons vécu en plein naturalisme. » Le théâtre doit seulement à cette influence une perception plus claire de la vie extérieure et la fatigue des conventions. Mais, ailleurs qu'en Espagne, le naturalisme a-t-il jamais donné davantage ?

D'autres « directions nouvelles » furent proposées, peu après, au génie espagnol, sans plus de succès. Il se montra absolument réfractaire aux éléments apportés des contrées du Nord. Les Flamands, les Norvégiens, les Allemands et les Russes, étudiés, analysés dans les journaux et revues, n'ont qu'une action insignifiante sur la production dramatique. Le théâtre cérébral et nébuleux n'exerce aucun attrait sur ce public tout de passion, qui se grise à la lumière du plein midi.

*El Enemigo del Pueblo* ( « l'Ennemi du Peuple ») et *Los Aparecidos* (« Les Revenants ») d'Ibsen, *Magda* de Sudermann, traductions isolées, constituent de rares tentatives, sans portée. C'est sur les scènes « régionales » que nous trouvons des traces de ces essais ; presque uniquement en Catalogne. L'*Intruse* de Mæterlinck fut jouée à Sitjès, en idiome catalan, et dans la même langue Iglesias fit représenter *Germinal* à Bar-

celone. Mais, là encore, c'est l'esprit indigène qui a fleuri, et qui s'épanouit éclatant.

Comme à l'origine le théâtre portugais se détacha du Castillan, en satellite, et comme de la masse dramatique trop riche de l'Espagne des parts se fractionnèrent, s'agglomérèrent en des localisations de première importance (telle l'école Valencienne), ainsi des poëtes décentralisateurs, se renfermant dans les usages et les langages de leurs « régions », levèrent l'indépendante bannière d'un art séparé et fondèrent le théâtre basque, le théâtre catalan, le valencien et l'andalou.

Je dirai plus loin un mot de ce dernier, où domine l'aspect « gitanesque », et qui consiste principalement en chants, danses et fantaisiste dialogue de pochade très spécial, constituant ce qu'on a appelé le *flamenquisme*. Le valencien est, des trois, le moins original. Le théâtre basque est foncièrement *rustique*, mais n'a pas encore d'œuvres qui puissent le mettre en ligne littérairement. Au contraire, le catalan, tout à fait supérieur, a un relief si personnel qu'il s'impose à notre étude, parallèlement au castillan, et en dehors de lui. A tendances *naturistes* et hardies, il est plus avancé que son grand aîné et mérite de retenir notre attention, par son caractère, la vigueur de ses productions qui nous offrent déjà des maîtres.

Il y a trente-cinq ans environ que nombre d'auteurs se sont mis à écrire pour la scène Catalane, donnant la vie de l'art à une langue que l'on ne croyait pas devoir être employée à des œuvres littéraires.

Le théâtre Catalan, fondé par Balaguer, affermi par Federico Soler, Antonio Aruau et quelques autres, est aujourd'hui robuste et plein de vie, tandis que ses créateurs sont presque tous debout encore.

Victor Balaguer, né à Barcelone en 1824, avait écrit d'abord quelques drames castillans, non sans valeur. A vrai dire, ce sont les seuls dont nous puissions juger, et nous sommes bien obligé, pour ce qui est de ce dialecte local, le catalan, de nous en remettre à la foi de ceux qui le parlent.

Ces premières pièces, *Don Juan de Serrallonga* (il existe un drame, le *Catalan Serrallonga*, de Francisco de Rojas, Vélez de Guevara et Coello), *Bannière contre bannière, Don Enrique le Magnifique* (« Enrique el Dadivoso »), *Un Cœur de femme* me semblent peu propres à exciter un vif enthousiasme; mais il paraît que les œuvres catalanes du même poëte sont infiniment supérieures.

Député, ancien ministre, très considéré comme littérateur et comme historien, Victor Balaguer s'adonna à la langue catalane historique, comme en France Frédéric Mistral au provençal pur. Ainsi que son illustre confrère de Maillane, il tenta d'enrichir et d'ennoblir l'idiome actuel par le retour aux termes classiques de la belle époque, sans que l'un ni l'autre se rendent toujours bien intelligibles, à Barcelone ou à Marseille.

« Quelquefois, m'écrit un de ses admirateurs, le spectateur, si catalan qu'il soit, ne comprend pas un mot de ce que l'on dit sur les planches. C'est que Balaguer, ainsi que beaucoup d'auteurs de son groupe, se complaît dans des tours et des vocables que nos aïeux entendaient sans doute, très classiques certes, mais tout à fait hors d'usage aujourd'hui et absolument étrangers à nos oreilles. »

Élégant, très soigné, avec quelque maniérisme, il sait trouver, assure-t-on, des accents énergiques et fiers. Il a le style puissant d'un écrivain de race et d'un incontestable poëte.

Presque toutes ses tragédies catalanes n'ont qu'un acte : *la Mort d'Annibal*, *Saffo*, *Coriola* (Sapho, Coriolan), *l'Ombre de César*, *la Fête de Tibulus*, *la Mort de Néron*, *la Dernière heure de Colomb*, *la tragédie de Llivia* (Livie). Trois épisodes dramatiques sont très supérieurs à ses tragédies par la poésie et l'intérêt ; scènes d'allure plus franche et d'inspiration plus vive, le *Comte de Foix*, *Rayon de Lune* (« Raig del luna ») et le *Gant de l'Égorgé* (« lo Guant del degollat » ). On ne dit pas de bien d'une réduction de *Roméo et Juliette*, en trois actes, qui a, paraît-il, de beaux vers, intitulée *les Fiançailles de la Morte* (« las Esposallas de la morta »). Ce sujet, décidément (voir Lope de Véga et Rojas), ne réussit pas en Espagne. Deux pièces de Balaguer ont été traduites en français, *les Fleurs aussi ont un cœur* et la *Guzla de Cèdre*.

Moins délicat, mais plus dramatique est Federico Soler.

Ce poëte suivit une marche assez peu commune. Au rebours de Luis Mariano de Larra, il commença par des farces, de grosses bouffonneries où l'on pouvait reconnaître une riche imagination et beaucoup de verve, mais qui étaient loin de faire espérer que cet auteur macaronique écrirait un jour des drames sérieux. Ce fut une heureuse surprise quand on le vit aborder avec sûreté la comédie de mœurs, le drame chevaleresque, la « pièce » moderne, même le vaudeville; car il se jeta dans tous les genres. On lui reproche un peu de produire trop. Voici les plus applaudies et les plus estimées de ses œuvres dramatiques :

*La Nourrice*, *les Moissonneurs*, *les Lierres du Mas* (de la ferme), *le Père nourricier* (« lo Didot »), *le Forgeron d'Épées* (« lo Ferrer de tall »), *les Anémones*, *la Rose*

*blanche*, *le Collier de perles*, *les Égoïstes*, *le Tambour du Bruch*.

Ses compatriotes lui trouvent beaucoup d'inspiration, de l'originalité, de la vigueur ; il a des situations neuves et des vers brillants. A ces éloges sont mêlées des critiques amères : clinquant, plaisanteries forcées, invraisemblances, images violentes et heurtées, philosophie creuse, manque d'instruction littéraire première. Avec tous ces défauts, ce fécond écrivain est regardé comme un talent considérable ; plusieurs même lui accordent du génie, déplorant qu'il n'ait pas grandi dans un milieu plus heureux et que son œuvre n'ait pu s'édifier sur des assises plus fermes. Federico Soler est mort récemment.

Les comédies — trop rares — de Don Antonio Aruau, l'un des écrivains les mieux doués de ce groupe (*la Moitié d'Orange*, *A la campagne et à la ville*, *Femmes*) sont des tableaux très réussis de mœurs contemporaines. Esprit, observation, gaîté, ces pièces justifient par leurs qualités la grande faveur où elles sont auprès du public barcelonais, qui considère Aruau comme l'un des chefs de ce théâtre. La *Moitié d'Orange* (en quête de l'autre moitié, c'est-à-dire la personne créée pour être unie à une autre qui la cherche) passait, il y a quinze ans, pour la meilleure pièce catalane.

Au-dessous de ces trois auteurs, mais dans un assez bon rang encore, se présentent Don Narciso Bordas et Don Manuel Angelou.

Mais c'est tout proche de nous, avec les deux derniers venus, Angel Guimera et José Feliu y Codina (celui-ci mort il y a peu de mois, 1897, et l'autre en pleine force de talent à l'heure où j'écris) que le théâtre Catalan a pris tout son développement et conquis vraiment sa place dans l'histoire de l'Art dramatique espagnol.

## AUTEURS RÉCENTS : FELIU Y CODINA ; GALDOS DICENTA. — ZARZUÉLISTES

De ce que les auteurs de pièces castillanes, et catalanes même, se soient montrés rebelles au « naturalisme français », ce n'est pas à dire qu'ils fussent fermés au « *naturisme* ». On l'a constaté aux premières pages de ce livre : à côté de l'éperdu idéal, se manifeste tout de suite le sensuel, le directement réfléchi, brutal, aigu ; il y a le plein ciel et le tuf ; au-dessous des rêves, les réalités. Dès La Encina et Naharro (*la Salle à manger des Domestiques*, par exemple) la tradition s'établit. Lope de Rueda, en ses *pasos*, a de brefs tableaux trempés de réel, et le *sainète*, au XVIIIe siècle, au temps du peintre Goya, trouve son expression franche et sapide en Ramon de la Cruz.

Même les drames chevaleresques n'étaient pas exempts de ce goût de nature et de vérité : voyez le *Garcia* de Rojas. Chez les plus romantiques, vous trouverez des coins de réalisme saisissants, et le *Don Alvaro* de Rivas, ce prototype moderne, abonde en croquis populaires, que semblent continuer Gaspar et Codina.

Car la formule intégrale du Drame embrasse tout, songe et action ; la vie exacte, avec ses mœurs, milieux, passions, caractères, surpris de près — et les envolées. Malheureusement, cette réalisation parfaite est rare, le dramatiste étant, d'ordinaire, inégalement doué ; l'équilibre alors est rompu au profit de l'un des éléments primordiaux, et l'autre s'atrophie parfois jusqu'à disparaître.

S'il ne peut atteindre aux cimes héroïques et se libérer, dans la poésie éternelle, des servitudes am-

biantes ni des attaches du Temps, l'écrivain retenu en bas par nature, obligé d'étendre là son activité entière, se sent poussé, uniquement, à l'investigation de l'heure et de l'entour. Celui à qui le pouvoir est refusé de s'évader du réel a raison, certes, de ne noter que ce qu'il voit. De là, le *drame réaliste*, qui, au regard de l'Art absolu, n'est qu'un *revers ;* un fragment disproportionné, débordant, qui a envahi, absorbé l'ensemble ; ce qui subsiste d'un être harmonieux, mutilé aux épaules porteuses d'idéal, par l'ablation de l'élan et du rêve ; chez qui les développements charnus, épaissis en bourrelets et en robustes excroissances — chair et sang — ont pris la place des ailes.

Mais, parties intégrantes d'une œuvre dramatique, ou indépendantes, détachées en *cuadros* qui forment un tout complet, ces études sociales et populaires d'outre-Pyrénées n'ont rien à envier aux observations étrangères. Si le théâtre espagnol repousse le réalisme français, c'est qu'il a le sien.

Les dramatistes *aptères* sont tenus de marcher sur *leur sol,* rigoureusement, au lieu de fouler, par fiction, d'artificielles terres, décor de théâtre brossé d'après la nature d'un pays voisin. Un réalisme importé ! quel manque de logique ! Déjà, pour les *figures* sociales, on avait regimbé, à l'introduction de types inexistants en Espagne. Que pouvait signifier là-bas une Marguerite Gauthier ? Curiosité exotique, pure traduction, passe ! Mais conçoit-on la prétention des imitateurs et transposeurs, de montrer sur la scène des « *damas de las camelias* » madrilènes, qui ne fleurirent jamais que dans leur imagination ? De même, quand on voulut translater le naturalisme. C'est en réalisme, spécialement, qu'il ne faut pas copier les autres ! Chercher, pour faire accepter un système, à imposer comme

espagnols des instantanés pris dans les faubourgs parisiens ! Voilà qui défie le bon sens.

Sans tomber en de si regrettables aberrations et tout en demeurant eux-mêmes, Sellès (dans les *Vengeresses*) et Don Enrique Gaspar avaient été influencés par des théories venues de chez nous, en se diversifiant de Dumas fils à Becque. Au contraire, dans une note analogue, Codina et Guimera se séparèrent nettement de ce « réalisme à la française ». Foncièrement indigènes, ils suivirent une évolution d'éléments nationaux et peuvent être considérés comme les vrais naturistes espagnols.

Feliu y Codina et Angel Guimera, les deux Catalans les plus considérables, ne sont pas seulement des auteurs « régionaux ». Ils sont joués à Madrid comme à Barcelone : le chef-d'œuvre de Codina, *Dolorès*, est écrit en castillan, et le drame de Guimera *Mer et Ciel* a été traduit par Echegaray en personne.

Don José Feliu y Codina, 1847-1897, est surtout l'auteur de la *Dolorès*.

Ses premières œuvres déjà étaient d'un maître ; mais c'est après 1890 que sa renommée s'affirma. Sa mort prématurée, à cinquante ans à peine, est une perte irréparable pour l'art dramatique de sa nation.

Il avait donné en 1891 *Un Livre ancien*, comédie assurément très originale. C'est la situation d'un homme qui découvre la souillure de son foyer, et qui, se trouvant pris dans les mille *atténuations* de la vie courante — l'éducation, qui s'oppose aux solutions extrêmes, l'habituelle intervention des amis, l'horreur du scandale, et tout ce qui étouffe à notre époque dans l'intérieur des familles les drames les plus violents et les plus atroces, — se rend compte de ces tempéraments... et demeure sans action. *Il ne tue pas*.

Dans le *Nœud Gordien,* Carlos essayait d'accommoder le *pundonor* aux nécessités modernes. Feliu accentue encore la tendance exprimée par Sellès. Son héros s'interroge sur sa propre conduite ; il analyse sa disgrâce et recherche pourquoi *il n'y a pas de drame.* Et il le découvre dans cette paix apparente, « dans ce déguisement dont l'amour renoncé couvre le corps et l'âme de l'être même qui le vendit. *Le drame est dans la comédie* qui se joue ! et non pas seulement dans le cadavre sanglant, ni sur le banc, au tribunal du juge... Le drame est dans le repos sombre de la maison où l'on se tait et où l'on dissimule. »

Le malheur est que cette idée, neuve en Espagne — qui devrait faire le ressort principal de la pièce, n'est mise en relief qu'imparfaitement, et tard : tout l'intérêt d'*Un Livre ancien* consiste, comme son titre l'indique, dans un incunable perdu, retrouvé, qui passe de main en main, et qui contient entre ses feuillets la lettre attestant l'adultère. C'est fort bien fait, les péripéties de la chasse au papier tiennent le public haletant, mais on peut regretter qu'un problème d'une telle portée se réduise à une réédition des *Pattes de mouche.*

La *Dolorès* est de 1892. Je connais peu de pièces contemporaines aussi énergiques, aussi sincères, aussi propres (« genuinas ») à la race et à la couleur du pays. Le sujet en est extrêmement simple.

A Calatayud, en Aragon, une fille d'auberge (« moza de posada ») a été séduite par un barbier guitariste, lequel à tout propos raille celle qu'il abusa et la chansonne. Le père de la Dolorès est mort de cette persécution, et la « moza » est toute à l'unique pensée de trouver, parmi les adorateurs que lui vaut son renom public

de fragilité, le vaillant qui la vengera de l'affronteur.

Un sergent fanfaron, Rojas, puis un richard de l'endroit, le marchand Patricio, se dérobent, et Dolorès va désespérer quand le valeureux souhaité se révèle dans un pauvre diable de séminariste, Lazare; il s'improvise justicier terrible, et cette brebis, par l'amour, se fait subitement lion. « Ainsi, observe Yxart, de pieux et humbles clercs de nos pays se transforment soudain en *cabecillas,* ne souffrant pas qu'on attente à leur fanatisme; ainsi notre laboureur pacifique se trouve mué en guerillero sans merci, par le fait d'une insulte, et tel village — résigné, endormi, semble-t-il, en une proverbiale indolence — se lève tout entier dans un coup inattendu d'héroïsme. »

Sans épisodes, sans artifices, l'œuvre, très dramatique d'un bout à l'autre, marche, d'intérêt intense et de scène en scène renouvelé. Le décor, l'action, la manière de sentir des personnages, de s'exprimer, tout est rigoureusement spécial, retient, attache.

C'est d'abord la posada, avec « sa galerie saillante, les vases et terrines de fleurs, les glanes de piments rouges et de harnachements surchargés de houppes et de grelots, le bassin de fontaine, la jarre de vin sur la table grasse, au milieu de l'éternel zon-zon des guitares et des hurlements de la jota ».

Dans cette cour d'hôtellerie, des muletiers et manouvriers boivent autour de la table. L'un d'eux, sur un air de jota aragonaise, chante en pinçant la guitare le couplet insolent du barbier : « Si tu vas à Calatayud, demande après la Dolorès : c'est une fille très belle et qui donne aisément ses faveurs. »

Le drame s'ouvre par ce *leit-motive.* Tous sont là : Patricio le marchand cossu, Rojas le bravache, qui est arrivé « demandant la Dolorès » sur la foi de la chanson,

Lazare le séminariste, neveu de l'hôtelière, et objet de la risée des habitués, qui entre et sort, les yeux baissés, le bréviaire en main, recueilli et timide. Et Melchor le barbier est venu aussi annoncer ses noces prochaines; il semble éprouver un besoin de s'acharner sur sa victime. Tout ce monde chante, cause, rit, avec une franchise de dialogue, un croisement de répliques, dans une langue chaude et colorée, qui préparent merveilleusement l'entrée de la Dolorès. On la connaît déjà, on l'attend : elle paraît. Souriante, naturelle, elle se penche de la galerie, le buste appuyé à la rampe, apostrophant de sa voix joyeuse et fraîche ceux qui l'interpellent, ripostant au feu roulant des plaisanteries. Même, elle répond à Melchor, son ennemi, sans embarras, et à la voir gaie, insouciante, moqueuse, le spectateur superficiel ne soupçonnerait pas la profondeur d'amertume qu'elle cache et son implacable rancœur.

Ils sont partis; Melchor est resté avec elle : le masque de Dolorès tombe tout à coup : « Toi, que veux-tu? » Le dialogue part, duel serré, langage d'acier, plein d'éclairs. Il veut l'intimider, elle le défie. « Ni paix, ni bonheur, entends-tu! — Ah! tu m'obligeras... — A te défendre? tu feras bien. Veille, Melchor! moi, je ne m'endors pas. » Et elle lui jette cet adieu comme à un condamné : « Dieu t'assiste! »

Toute la suite est menée avec la même rapidité, la même vigueur. Au second acte, c'est la révélation de Lazare, se dressant entre les railleurs, châtiant l'un, maîtrisant les autres, inspirant soudainement respect à tous. L'étonnement est unanime : Dolorès n'en croit pas ses yeux.

Melchor, feignant de s'attendrir pour elle, lui a donné un rendez-vous, où il la fera tomber, pense-t-il, sous les brocards de ses amis, la ridiculisant, la matant à jamais.

A ce rendez-vous qu'elle a accepté, Dolorès invite aussi Lazare.

Mais à mesure que l'heure approche, elle a peur. Peur pour Lazare, de qui la passion irrésistible l'a conquise et qu'elle tremble de jeter sous la navaja mortelle de Melchor. Et la strophe ignominieuse, au dehors, déjà s'élève : « Si tu vas à Calatayud... » La scène entre les deux hommes est sauvage et terrible. Dolorès essaie en vain de les séparer. « Juge ou rival, ou assassin, qui es-tu ? crie Melchor. — Tout cela ! — Crois-tu établir ainsi ton pouvoir sur elle ? — Cette femme ne peut m'avoir pour maître, je le sais. Je vous ai écoutés... et tu es vivant. — Elle n'est donc pas tienne ! — Vraiment, tant que ton cœur bat, elle ne l'est pas. *Et il faut qu'elle le soit.* »

Les amis accourent au bruit ; ils se heurtent au cadavre du barbier. Dolorès affirme : « Je me suis vengée ! ». Mais Lazare revendique l'acte : il n'avait aspiré à le commettre que pour la joie de le proclamer : « Cet homme fut le héraut de la félonie : j'entends l'être du châtiment. » Et quelqu'un ayant hasardé : « Ce qu'il jetait au vent était vérité. — Et parce que c'était vérité, je l'ai tué ! » réplique Lazare. Il ajoute : « L'assertion de son couplet d'infamie a été certaine, et il est très certain aussi qu'à présent je lui ai traversé le cœur ! »

Jusqu'au dernier vers, « Je suis ici pour rendre compte du sang que j'ai versé ! » Lazare garde cette attitude de fierté farouche et cette vibrance qui transporte le public espagnol, car à ses yeux le meurtre en de telles conditions est noblesse, et d'Echegaray à Codina il prétend applaudir le même héroïsme et le même honneur.

Telle est la *Dolorès*, acclamée depuis, mais dont toute la valeur ne fut reconnue d'abord que par une femme, critique éminente, la señora Pardo.

J'ai voulu caractériser Feliu y Codina par ce drame: je ne ferai que nommer ensuite le *Miel de la Alcarria*, *Maria del Carmen*, et sa dernière comédie (1897), jouée trois semaines avant sa mort, *Bouche de Moine*.

Son émule, Angel Guimera, est un puissant dramaturge, qui débuta par une tragédie, *Gala Placidia*, très appréciée en Catalogne.

Les drames de Guimera, *Jésus, la* « *Boja* », *En poudre*, l'ont mis au premier rang des auteurs actuels, et j'ai dit qu'Echegaray lui-même avait traduit en castillan *Mer et Ciel*. On vient de représenter à Paris (décembre 1897, au théâtre d'Auditions) sa dernière œuvre, *Terre Basse*, traduite par M. Bertal. Drame simple, énergique et passionné, il nous montre Manlic, pâtre de la montagne, descendu dans la plaine (« terra baïxa »), à l'appel du riche fermier Sébastien, qui veut lui faire épouser sa maîtresse ; le berger croyait Marthe pure, mais quand il est instruit, il étrangle comme un loup le richard cynique. Marthe, qui a méprisé ce rustre alors qu'elle se méprenait sur son caractère, et qui l'aime à présent, exaspère sa jalousie jusqu'au coup de couteau, exprès, tendant la gorge, afin de trouver le pardon et la joie dans ce baptême de sang. N'est-ce pas toujours, comme autrefois, l'amour et l'honneur mêlés dans l'ensanglantement et dans la mort?

Les scènes régionales n'offrent pas seules « la perdurable répugnance du public à accepter intégralement un théâtre imité du français ». On peut la constater à Madrid comme à Barcelone et comme à Séville ; et elle sera confirmée par l'examen rapide des auteurs castillans qu'il nous reste à voir.

Les poëtes comiques les mieux accueillis, après

Gaspar et Sellès, sont Michel Echegaray et Vital Aza (flanqué de son inséparable Ramos Carrion).

Michel Echegaray est le frère du grand dramatiste. Aucun point de contact entre eux. Très fécond (son répertoire ne compte pas moins de 72 pièces en vers, souvent, il est vrai, en un acte ou deux), il a essayé toutes les espèces de comédie, jusqu'à la zarzuela ; mais il se plaît davantage aux pièces d'intrigue et de thèse.

Michel Echegaray est Espagnol jusqu'au bout des ongles. Ah ! celui-là est vraiment protectionniste en fait d'art dramatique ! Comme le Mariano de Larra du *Pauvre petit parleur*, il exclurait volontiers du pays les *gallicismes*... de toute nature, même culinaires ! Dans la langue, les mœurs, les goûts, la mode, la cuisine, aucune importation étrangère, surtout française, ne trouve grâce devant sa satire.

Une de ses œuvres récentes, la *Seña Francisca* (1892) est, en ceci, remarquable. La petite Laura ne veut pas d'un comte pour mari ; ah bien plutôt un médecin, un ingénieur, un pharmacien !... — et son institutrice, en français, interjecte dédaigneusement : « Fin de siècle ! » Un certain Don Bruno ne peut pas entendre un terme exotique. Le *pschutt* et le *chic* l'horripilent : il voudrait « donner du pied dans le *chic* et dans le *pschutt* ». Le Vicomte se pâme sur un dîner français qu'il vient de faire. Ah ! quel plat ! « Mieux qu'un plat : une charade. C'était de la viande de boucherie et aussi de la chair d'oiseau, un filet avec des pattes ! Ah ! la belle invention gastronomique ! Qu'avons-nous mangé, je n'en sais rien. Mais ce que c'était !... Ah ! comme c'était !... »

Plusieurs comédies de Michel Echegaray sont un rappel de l'ancien « figuron ». Yxart est très dur pour cet auteur ; il qualifie quelques-unes de ses pièces

« de clowneries à prétentions littéraires ». Il reconnaît toutefois la valeur de *Sans famille,* peinture assez sombre des misères qui guettent le célibataire.

Parmi les autres, on cite : *En première classe*, *la Vie en grand, les Voyageurs d'outre-mer, Apprendre à qui ne sait pas*, *les Huguenots* (où toute une famille de bons bourgeois, parents, fils, filles, etc., se rencontrent tour à tour et à la fois dans la loge d'une chanteuse du « Real » (Théâtre Royal) ; le *Duo de l'Africaine* (1893), avec la musique de Don Manuel Fernandez y Caballero, pièce toute en italien macaronique, dont la partition a fait l'étourdissant succès, inexplicable même avec cela ; la *Carmélite déchaussée*, etc.

*Plaider contre soi-même* (1893) est un type de sentimentalisme, ou plutôt de sensiblerie, qui nous serait insupportable. L'auteur dût être impressionné, dans son enfance, par quelque représentation de *Jenny l'ouvrière*. Angèle a un canari dans sa cage, « un piano bien reluisant, » etc., etc., et ses pensées ressemblent à ses meubles.

Le *Dernier Drame*, qui se passe dans la boutique d'un marchand de comestibles, semble une parodie d'*Un Apprenti critique* de l'autre Echegaray. Tout le monde chez le brave épicier, qui enrage, a la toquade du théâtre : le fils a fait un drame, et la maison entière s'est réunie en troupe pour le jouer ; de la mère au commis, tous perdent la tête. L'épicier a de la peine à la leur faire retrouver. « Plus de drame, hé ? ce sera le dernier. La comédie de la vie suffit. »

La collaboration fidèle de Vital Aza et de Ramos Carrion ressemble a quelques-unes des nôtres, comme un diminutif de Meilhac et Halévy ; mettons celle de Najac et Hennequin.

Le catalogue de leurs comédies est assez long. Yxart fait les honneurs d'une analyse étendue (et dédaigneuse) à *Zaraguëta* (appellation d'un usurier de Madrid), 1894, qui me paraît une simple charge, aux types vulgaires. Cette pièce eut un succès invraisemblable ; ainsi qu'à certains vaudevilles de Déjazet et de Cluny, le public s'esclaffait de rire à l'entréè des acteurs, devant qu'ils eussent ouvert la bouche.

*Monsieur le Gouverneur* est d'un meilleur comique et porte à la scène des coins intéressants de mœurs nationales. C'est une étude de la bohême de l'Administration. Un ton de vivacité et de bonne humeur anime toute la pièce. Au premier acte, dîner assez amusant de ventres affamés, où le peintre meurt-de-faim, qui ne peint jamais que des mangeailles (*les Noces de Gamache*, *la Cène des Apôtres*, *le Festin de Balthazar*) s'extasie sur la belle couleur des *chorizos* (saucisses rouges du puchero) et veut les emporter à son atelier. Il s'empiffre de fromage : « Très riche... de ton ! » s'écrie-t-il, la bouche empâtée. On remet au famélique employé un pli du ministère : c'est sa nomination inespérée, miraculeuse, de gouverneur. Toute la famille, folle de joie, se passe la lettre de l'un à l'autre, n'y pouvant croire. Mais on n'a pas de linge ; il faut des gants, etc. L'employé revient, les mains pleines de billets de banque. Ah ! quelle noce ! adieu les privations, les vertus résignées, la simplicité et les vues modestes ! Ils songent à tout payer pour le départ et n'oublient rien ; il n'y a que le souvenir des créanciers qui ne leur vient pas.

Mais là-bas, dans l'exercice de sa charge, le nouveau gouverneur est bien embarrassé ! il se trouve un peu comme le *Médecin malgré lui* obligé de rédiger une ordonnance. La scène de la présentation des

employés est très drôle. On leur a annoncé un grand orateur, et il ne sait que leur dire. Monsieur le Gouverneur n'en reste pas moins dans leur esprit le prodige d'éloquence qu'ils attendaient.

Enfin tout se découvre. On s'est trompé d'homme. Le vrai gouverneur portait les mêmes nom et prénom et habitait tout près du faux. Il y a eu maldonne.

D'autres auteurs comiques nouveaux sont à mentionner : Mario fils, qui a écrit avec Domingo de Sandoval *Lard du Ciel*, nom bizarre de pâtisserie espagnole ; Benavente, de qui l'on a goûté, la saison dernière, le *Mari de la Tellez*, où une grande actrice, mariée à un acteur sans talent, se sent mordue par la jalousie quand elle entend le public applaudir son compagnon, et fait songer à la *Flipote* de Jules Lemaître ; Pablo Parellada, l'auteur des *Olives*.

Les *Olives* (d'après Lope de Rueda), données au Théâtre-Espagnol, 1897, sont une jolie petite comédie, où l'on se dispute sur des olives d'oliviers à venir. Chacun dit son prix : le village entier prend parti pour ou contre ; quand l'alcade, pour calmer tout ce tapage, demande à goûter les olives « grosses comme des noix », il se trouve qu'on avait eu seulement l'intention de planter les arbres.

Une autre petite pièce jouée à Madrid dans cette même saison, *les Progrès du Siècle*, n'est pas en retard vraiment : elle a pour sujet le cinématographe et les rayons X ! C'est un malheureux montreur de lanterne magique et photographe ambulant, en qui l'alcade du village, intrigué par les réclames qu'il a lues, s'entête à voir le dépositaire des inventions nouvelles. Le pauvre hère, en vue d'un repas, consent à ce qu'on veut, Sganarelle d'un autre genre, *novateur malgré lui*. Il fait

voir de vulgaires projections lumineuses et annonce la *Fuite en Égypte;* ce sont les ombres chinoises d'un groupe vivant : la fille de l'alcade, montée sur un âne, et qu'enlève, tout comme dans Molière, le complice du savant par force.

Participant de la comédie et du drame, à la façon notamment d'Ayala, de qui il procède, et de Sellès, mais se rapprochant davantage du Codina d'*Un Livre ancien*, Don Antonio Sanchez Pérez s'est fait une place importante parmi les auteurs contemporains. *Un Homme sérieux*, 1891, est, je crois, son œuvre la plus célèbre.

Après Echegaray, Sellès et Cano, d'autres dramatistes se sont fait connaître (1893 et 1894) : Ballesteros et Pasa ont donné *Depuis le Combat*, qui est un arrangement du fameux drame portugais d'Almeida Garret, *Fray Luis de Souza ;* Laserna a écrit le *Castellan du Douro ;* Rosario de Acuña, *la Voix de la Patrie ;* Colorado et Villegas, *Jours d'épreuve.* Un *arreglo* de la *Haine* de Sardou est devenu, sous la plume de Gonzalez Llana et de Francos Rodriguez, *Blancs et Noirs,* et les carlistes et les cristinos s'y sont substitués aux Guelfes et aux Gibelins.

Car, en dépit des auteurs « genuinos », les traductions et imitations françaises vont toujours leur train. Tout succès de Paris un peu marquant est sûr d'être transporté en Espagne, depuis la *Mascotte* et l'*Abbé Constantin* (« Le Curé de Longueval »), jusqu'à *Champignol malgré lui* (« Service obligatoire » par Mario fils). Lavedan, Feydeau et plusieurs jeunes renommées des promotions dernières ont eu les honneurs de l'*arreglo ;* sous leurs noms... ou plus souvent sous d'autres. Mario fils, Manuel Matase (*Le Curé de Longueval*), Mariano Pino y Dominguez (*El chiquito de la casa*, « le Gosse

de la maison, » lisez *Bébé*), etc., se chargent de faire porter des masques aux auteurs, aux titres et aux œuvres. Les arreglistes y changent ce qu'ils veulent, et toujours pudibonds n'y souffrent, en général, que des passions platoniques, des amours non consommés. Même, le seul indice qui trahisse une traduction française ou une imitation très directe, déguisée ou non, c'est une hardiesse dans cet ordre : on est sûrement averti du démarquage, si l'audace vient d'un personnage féminin.

Depuis 1888, notre « Société des Auteurs dramatiques » a obligé les arreglistes à faire suivre ces appellations fantaisistes d'une légère mention, indiquant au moins la source, telle que ces mots: « sur une donnée française ». Mais ceci pour les pièces postérieures à 1888; les antérieures restant pillables à merci, noms et droits d'auteur, titres et texte. Les faiseurs de zarzuelas à la douzaine ne s'en privent pas, et nous offrent, travestis, nos propres vaudevilles et opérettes, sans que rien sur l'affiche vienne nous avertir du plagiat.

Je me rappelle qu'en cette même année, 1888, je vis jouer, au Théâtre Zarufa, à Valence, une pièce, *Frazquito,* du roi actuel de la zarzuela, Ricardo de la Véga (à qui sa renommée devrait interdire de tels procédés): tout était, dans le programme, on ne peut plus espagnol : les noms pur castillan, avec musique de Fernandez y Caballero. Dès la première scène, j'étais fixé : c'était *Edgard et sa bonne* de Labiche.

Parmi les dramaturges à succès, qui marchent dans les voies de Sellès et de Codina, n'oublions pas Ceferino Palencia, arregliste (*Andréa* de Sardou, etc.), impresario, mari d'une des plus célèbres actrices d'Espagne, Maria Tubau, étoile de première grandeur, qu'il promène et fait briller dans les Amériques. Les œuvres les plus connues de Palencia sont *Neiges,* drame de

fausse violence, et *España,* pièce à spectacle, très jouée dans les provinces. Il a donné encore le *Gardien de la Maison, Caresses qui tuent, Course à obstacles,* etc.

Aucun des auteurs nommés dans ce chapitre ne peut être mis en ligne de compte avec les deux Catalans étudiés les premiers, Feliu et Guimera. Mais voici deux noms castillans assez retentissants déjà pour leur être opposés, succès à succès ; Perez Galdos et Joaquin Dicenta.

Les dramatistes qui se sont révélés depuis douze ans se sont montrés ouverts aux questions discutées par ce siècle finissant, très disposés à faire entrer sur la scène espagnole l'évolution moderne, à la condition toutefois que le génie même de son art dramatique ne fût point blessé, — élargissant, mais continuant l'héritage transmis. Galdos et Dicenta, les deux renommées les plus neuves, ne me semblent pas, bien que plus hardis peut-être, manquer à cette loi commune.

Benito Perez Galdos, né en 1845 aux Canaries, fut connu d'abord comme romancier. Il écrivit des *Épisodes nationaux* sur la guerre de l'Indépendance, à la manière, un peu, des romans d'Erckmann-Chatrian. Puis il entreprit des études sur la société contemporaine, fines analyses très minutieuses, mais toujours élégantes et châtiées. Il en vint à être le premier dans le roman et la nouvelle.

D'ordinaire, en Espagne, les romanciers ne réussissent pas à passer auteurs dramatiques : Pedro Alarcon (homonyme moderne du Maître ancien) eut une chute avec son *Fils prodigue ;* Valera écrivit *Pepita Jimenez* et le *Commandeur Mendoza*, pièces injouées et injouables. Seul, Perez Galdos se transforme en auteur scénique, dans *Réalité* (1892).

Drame philosophique de haute portée, quelques-uns là-bas le placent au-dessus de toutes les œuvres dramatiques de cette époque: *Réalité* n'obtint cependant qu'un succès d'estime. Les caractères ondoyants, compliqués, étudiés à la loupe, sont pleins de ces contradictions qui existent, évidemment, dans la vie, mais dont on n'a pas le temps, au théâtre, de se rendre compte. Erreur de romancier, qui se trompe d'art. Le même personnage, Viera, est à la fois « homme perdu et chevalier », accepte de l'argent d'une *chula*, la Péri, et se montre chatouilleux sur l'honneur, au point de se tuer. Orozco, Augusta et les autres acteurs du drame semblent aussi inexplicables. La nature est mystérieuse, proclame l'auteur; elle donne à deviner des logogriphes, et nul ne peut déchiffrer les sentiments humains. C'est très vrai : mais l'art clair de la scène s'accommode mal de cette obscurité. Malgré la valeur de l'œuvre, Galdos fut loin de séduire tous les esprits.

De plus, il y admettait trop de ces influences étrangères auxquelles le public espagnol se montre réfractaire résolûment : il songeait à Ibsen, à Hauptmann... versant, au dénoûment, dans l'école idéaliste, avec des visions supranaturelles, des hallucinations de lumières surgies toutes seules, l'apparition de l'ombre de Viera, etc., etc. Encore cette évocation devait-elle moins heurter des gens habitués aux spectres d'anciens drames romantiques ou traditionnels. Mais d'autres aspects de la pièce choquaient davantage.

Carlos, dans le *Nœud Gordien*, avait voulu composer — sans y parvenir — avec la société. Le héros d'*Un Livre ancien*, allant plus loin, se résignait au silence, portant en lui le drame renfermé, étouffant ses douleurs. Mais voici qu'outrepassant l'effort de Codina après celui de Sellès, Galdos tentait de faire accepter

un mari bénévole, aimant, admirant presque l'amant de sa femme, — haut de sentiments et plein d'indulgence pour l'adultère.

Maures et Castillans ! quel est cet homme-ci ?

Yxart raille agréablement, en disant qu'on trouvera ce type « pas caldéronien du tout, antinational, capable d'énerver la virilité de la race ». En vérité, Orozco ne pouvait être né en Espagne ; il n'était pas *réel.*

Ses prétendus compatriotes de la salle ne voulurent pas le reconnaître.

Malgré l'accueil fait aux belles qualités dont son œuvre abondait, Galdos, qui ne risquait, d'ailleurs, cette attitude du mari d'Augusta que, parce que Viera, l'amant, était mort, et qui, de plus, n'avait osé aller jusqu'au bout du pardon, comprit l'avertissement mystérieux que lui donnait l'*âme espagnole*, et, en dépit des « critiques avancés », dans ses pièces suivantes s'amenda.

Le second drame de Galdos, *la Folle de la Maison*, 1893, profondément pensé, a deux actes sur quatre — les deux premiers — de conception et d'exécution magistrales. L'intérêt de l'œuvre, très supérieur à la fabulation, est dans le conflit de deux caractères, de deux natures d'essence différente, races d'êtres opposées.

Les Moncada sont ruinés, proche du déshonneur. Surgit, avec des millions, venant d'Amérique, où il s'était jeté tout enfant, l'ex-valet de ferme, José Cruz, fils d'un vieux serviteur de la famille. Resté rustre, un peu bandit, brute violente, ébauche intellectuelle « aux muscles d'acier », qui a arraché la richesse aux entrailles de la terre, cette espèce de « Napoléon » fruste rêve, comme l'autre, de s'allier aux anciens

maîtres, pour faire souche de noblesse. Il convoite l'une des deux filles, Gabrielle, qui répugne au sacrifice d'où sortirait le salut des siens.

La seconde fille de Moncada est postulante à Notre-Dame-du-Secours. Au moment où l'hirsute Cruz, repoussé, saignant dans sa vanité, rugit, tient la ruine et la honte suspendues sur la tête courbée de Moncada, voici venir de son couvent, toute blanche, immaculée, la novice, une palme de triomphe à la main, « pour le dimanche des Rameaux, » dit-elle gaîment à son père. Un sourire lumineux rayonne sur elle. « Vous ne m'attendiez pas? »

Enjouée et mystique, ardente et céleste, Victoria ne s'est pas plus tôt rendu compte des affres du foyer et de l'imminent désastre, qu'elle a résolu de s'offrir en holocauste au « gorille ». Plus il est hérissé, ténébreux, bestial, plus sa charité d'ange et de femme s'exalte. A force d'amour, de volonté, de force divine, elle domptera le mal dans cet être rudimentaire, elle fera sortir l'homme du monstre. Et la Vierge du Secours se voue à cette œuvre admirable, la salvation des siens par la création d'une âme.

Dès lors, il n'y a plus dans le drame que deux figures, Victoria et Cruz. Les derniers actes ont moins d'ampleur. La *Folle de la Maison* triomphe trop facilement, et le couple qui devrait être le corps-à-corps de deux énergies, ressemble parfois au ménage mal assorti près d'invoquer cette cause de divorce, l'incompatibilité d'humeur. L'auteur semble appréhender de trop s'enfoncer dans le symbole, retourne en arrière, fait des « concessions »... déconcertantes. Pourquoi ces craintes ? Ici, le public le suivrait. Victoria et Cruz, c'est Miranda et Caliban, et ils font penser aussi à Rosaura et à Sigismond, cette brute royale, au-dessous

du niveau de José Cruz. Galdos n'a plus à encourir le reproche d'anti-caldéronien ; ce symbolisme-là est dans Shakespeare et dans tous les Maîtres : où l'eut-il retrouvé mieux qu'en *la Vie est un songe ?*

Mais l'auteur de *Réalité*, revenu de ses hardiesses premières, d'œuvre en œuvre s'assagit encore. Après *Gerona*, pièce à spectacle, il a, dans sa quatrième, *La de San Quintin*, des velléités de drame socialiste, mais entourées de plus de *métier*, s'y montrant plus facile aux conventions. On le sent troublé, à la fois poussé vers l'émancipation des scènes du Nord et réclamé par l'ancestrale dramaturgie. Influencé par les tendances étrangères, il reste irrésolu, comme préoccupé de transcriptions naturalistes d'un art romantique traditionnel. José Cruz nous a donné une nouvelle façon de Caliban et de Sigismond : voici maintenant un rappel de Ruy-Blas et de Marie de Neubourg. La duchesse Rosario de Transtamare aime un ouvrier socialiste, Victor, et l'auteur essaie, contre toute vraisemblance, de symboliser l'impossible fusion en Espagne de l'aristocratie la plus ancienne avec le socialisme, inaugurant par leur mariage une ère nouvelle. Il y a là moins de *réalité* encore que dans le personnage d'Orozco, et c'est bien une imagination pareille qui aurait droit d'être appelée la *folle de la maison !* Indécis, dévié, l'auteur tombe dans le faux et l'extravagant. *La de San Quintin*, avec des touches vigoureuses, est inférieure aux deux premiers drames de Pérez Galdos.

Les *Condamnés* et *Doña Perfecta* (connue en France sous sa forme initiale de roman) complètent le théâtre de cet écrivain. Dans sa dernière œuvre, on dirait qu'il improuve ses écarts du début, renonçant, en même temps qu'aux outrances, à la réelle originalité. *Doña Perfecta* (1896) n'est plus qu'une étude de petite ville,

fort bien faite, fouillée et précise, par un bon élève de Stendhal et de Balzac, qui, par miracle, serait vraiment auteur dramatique. C'est, d'une part, la bigote féline — d'abord pateline, puis panthère — avec le chanoine Don Inocencio, douceureusement ironique; puis la fraîche silhouette souffrante de la petite Rosario et la mâle figure de l'ingénieur Pepe Rey, qui, malgré l'amour de sa cousine, sa propre énergie, son esprit, l'appui de la troupe, campée dans Orbajosa, et dont les officiers sont ses amis, succombe sous l'action minuscule et fourmillante de ces *tarets* espagnols, pareils à ceux des *Paysans* de la *Comédie Humaine*, et sous la haine de deux vieilles fanatiques.

Que reste-t-il, dans cette histoire intéressante, très soignée, du révolutionnaire de *Réalité ?*

Avec autant d'audace que Galdos dans sa première manière, s'est élevé, depuis peu d'années, un jeune auteur, qui a rapidement acquis en Espagne une bruyante renommée. Joaquin Dicenta a osé, dans *Luciano*, mettre sur la scène castillane l'union libre par affinités, en regard du divorce entre incompatibles. Mais c'est par son second drame, *Juan José*, 1895, que Dicenta est devenu brusquement célèbre.

*Juan José* est un drame très violent, dont la donnée est générale et simple. Fatalités sociales accablant un bon ouvrier, chômage, exploitation par un patron quelque peu chargé, qui souffle au travailleur sa jolie maîtresse, misère, dégradation... par amour. Juan José est maçon, Rosa cigarrière. Ce qui restait de linge, mis, avec les matelas, au Mont-de-Piété, le brasero éteint, il vole pour elle et se fait prendre. On le conduit en prison, et Rosa cède aux offres du maître maçon Paco. Mais, pendant qu'on le transfère au bagne, Juan José

s'échappe, surprend son patron avec sa maîtresse et les tue.

Ce drame, commun en somme, rachète ce qu'il a de vulgaire par l'énergie, la vérité du détail, l'emportement du style. Je ne crois pas qu'il serait très apprécié en France ; il produit là-bas un effet profond. Bien que plus rapproché de notre théâtre réel et brutal que les pièces d'Enrique Gaspar, il est plus imprégné de l'air du pays; il ne sent rien d'importé : la cigarrière est bien indigène, et Juan José, le « matador » est autrement espagnol que l'Orozco de *Réalité* .

Toutefois, il faut attendre pour juger Joaquin Dicenta qu'il ait réalisé ses belles promesses.

Des trois drames typiques analysés dans ce chapitre, *Dolorès*, *Réalité*, *Juan José*, celui-ci, malgré sa vogue, est assurément le moins remarquable, et l'œuvre de Codina, à mon sens, les dépasse tous deux de beaucoup. Parmi les auteurs vivants — avec les maîtres Gaspar, Echegaray, Sellès, Cano, et à leur suite les noms qui s'imposent aujourd'hui avant tous sont ceux de Guimera, de Galdos et de Dicenta.

Mais plus encore qu'en les œuvres de longue haleine, le réalisme espagnol populaire s'accuse dans les innombrables *zarzuelas*, les « *pasillos* », tout le théâtre du « genre court » (*genere chico*) et les piécettes *flamencas*, agrémentées de chants et de danses, « vitos, boleros, jotas, tongas, séguidilles, rondeñas et peteneras », qui sont un avatar des *bailes* et *tonadillas*, comme la zarzuela actuelle est l'ancien sainète modernisé. Nouvelles formes d'un genre jamais disparu.

Ces petites pièces, généralement en un acte — à trois brefs tableaux — qui ont envahi la majorité des scènes d'Espagne, ont donné lieu à la mode du *théâtre par heures*.

L'usage date déjà de 1867-1868 et de la Révolution de Septembre: mais il s'est développé sous la Régence et avec le présent règne. Si je suivais Yxart, en ses ingénieux rapprochements historiques, je dirais, arrivant à 1885, avènement du souverain nouveau-né : « Rey niño, genere chico » (roi enfant, petit genre). Les habitudes nocturnes de la société madrilène, qui se rend au théâtre faire un tour chaque soir, exigeant qu'on lui diversifie le programme ; l'heure du dîner, la nécessité de baisser le prix des places ont fractionné la soirée théâtrale ; laissant à chacun la faculté de choisir la piécette qu'il veut, et de vendre, en sortant (pour un prix proportionnel), sa contremarque à qui préfère la zarzuela d'après. De cette façon, il va au spectacle à son heure, assiste à une œuvre entière, et ne paie que ce qu'il a vu. Au reste, par une combinaison qui se prête à tous les désirs du public, l'affiche varie l'ordre des pièces chaque soir. Ainsi, tel qui ne peut occuper sa stalle que passé neuf heures et demie, par exemple, voit en plusieurs fois, pour le prix d'une soirée, le spectacle tout entier, sans fatigue. Aux personnes qui se couchent de bonne heure on sert, au début de la représentation, tantôt l'une des pièces, tantôt l'autre, et tout le monde est satisfait.

Ces théâtres par heures ressemblent bien un peu à nos cafés-concerts, et souvent la littérature de ce qu'on y joue est si menue et si légère qu'elle n'a plus grand chose à voir avec l'art ; mais c'est là aussi qu'on trouve les tableaux les plus savoureux de mœurs populaires, pochades de Monniers castillans, et parfois — sous la signature de Ricardo de la Vega ou de Javier de Burgos — s'élevant jusqu'au sainète rénové de Ramon de la Cruz.

Les zarzuelistes et saineteros d'aujourd'hui sont l'école

directe de ce contemporain du peintre Goya, et leurs pièces ont les mêmes personnages, dans le même décor : verdurières, cigarrières, modistes, brodeuses, hommes de toril et de taverne, forçats, auxquels il faut ajouter les *ratas*, types plus modernes (nos voyous, souteneurs, rôdeurs de barrière), — en un mot toute la « gente de hampa » ; et pour milieux, ce sont encore les faubourgs de Maravillas et de Lavapiès. Le *Barberillo de Lavapiès* est l'un des premiers modèles du genre, il y a 30 ans, au début des théâtres régionaux, catalan et andalou.

En 1894, un journal de Madrid publia 29 autobiographies de ces auteurs « par heures » ; 23 donnaient leur lieu de naissance : il s'en trouvait le tiers d'Andalous, la plupart des autres étaient Valenciens ou Madrilènes ; un Navarrais, un Asturien, un Philippin. Ils confessaient tous gaîment leur ignorance, en de petits vers vifs et légers, et leur inaptitude à toutes les carrières. Les plus amusants étaient Luceño, Irayzoz, Florès Garcia, Zuñiga, Palacios, Monasterio..., ingénieurs, architectes ratés, transfuges des écoles de droit ou de médecine ; tous employés, écrivant leurs œuvrettes sur du papier de l'Administration.

C'est la partition, le plus souvent, qui fait la fortune de la pièce ; le musicien est en nom, et l'on dit pour désigner les maîtres de la zarzuela : Breton, Chapi, Caballero, Valverde, Chueca, etc. Quelques librettistes ont droit cependant à être tirés de la foule et sauvés de l'imminent oubli.

D'abord, très supérieur à cette troupe étourdie, preste, facile et superficielle, un véritable sainetero, un La Cruz moderne, Don Ricardo de la Vega ; et avec lui, Javier de Burgos et Tomas Luceño.

Ricardo de la Vega se rattache aux meilleurs co-

miques castillans : c'est le chef du « petit genre », et entre ses mains la zarzuela acquiert une réelle valeur artistique. Tout chez lui se nuance fortement, s'empreint de vérité de fraîcheur et de vie ; et, bien que les partitionnettes de Caballero ou de Breton, qui ont renouvelé la musique populaire, soient pour beaucoup dans le charme et l'acuité d'impression que donnent ses pièces, le zarzueliste peut ici revendiquer encore la meilleure part.

La *Verbena de la Paloma* (1894) le prouvera dans une esquisse rapide. Sans les types, les situations, la peinture originale des mœurs et des lieux, la musique de Tomas Breton aurait-elle la même saveur et la même grâce ?

On appelle *Verbena,* en Espagne, une fête de quartier, nocturne, en pleine rue : danses, pétards, guirlandes, lanternes de papier et verres de couleur, feuillages, fritures grésillantes, orchestres bruyants. Un *farol* (lampe brûlant devant une image de saint ou de madone), suspendu à quelque maison d'encoignure, en un croisement de ruelles, domine la *Verbena,* en est la raison et le centre. Ici, c'est la Vierge de la Colombe (Paloma) ; d'où le titre de la zarzuela.

Comme toujours, trois courts tableaux. Le premier, c'est la *tertulia* (la « soirée ») sur le trottoir : boutiquiers prenant le frais ; le pharmacien allume son globe rouge, le tavernier joue aux cartes avec ses clients ; on berce un enfant devant une porte. Une phrase, un nom jetés suffisent pour l'exposition. Au premièr plan, le typographe Julian soupire ses mésaventures amoureuses avec la señorita Rita : « L'homme du peuple, lui aussi, a son *petit cœur* (corazoncito)... » Des *chulos* et *chulas* aux mantes de couleur vive, qui sont « de Verbena », se rendent à la fête, en chantant et pinçant la guitare sur un refrain rythmique : « Nâ ! nâ ! » Plein de mouvement et de bonne humeur.

2e tableau : autre rue, autre tertulia. Le *sereno* (veilleur de nuit) lit son journal à la lueur du farol, la paire d'agents obligés se promène mélancolique, les deux nièces de la Tia Antonia et les amis de Julian sont assis sur des chaises basses, prêts à la danse, le mouchoir rouge noué au cou et retombant sur l'épaule ; en face, le café de Melilla, encombré et grouillant. Au milieu de cette foule, Julian poursuit l'infidèle señorita et le malencontreux pharmacien ; chasse, lutte, rixe au bâton, l'*autorité* sifflée quand elle se présente... Il faut que le « fort » du quartier s'en mêle, arrête le combat, avec un « parce que je le dis » ! — héros populaire espagnol, « qu'il soit de tragédie, observe Yxart, qu'il soit de sainète ».

Car cette zarzuela (dont je ne raconterai pas le 3e tableau, fête pauvre de faubourg, répétition des deux autres, et qui vaut par la musique et les danses) est un vrai sainète traditionnel, spontané, prenant sur le fait les détails de vie populaire.

« Ici finit le sainète ; pardonnez les fautes nombreuses, » y est-il dit comme autrefois, en manière de conclusion.

De même, la *Chanson de Lola,* dans le patio d'une maison de Lavapiès. C'est avant le jour : Lola va épouser le marchand de chevaux de rebut pour la *plaza de toros*. Ses jupons sèchent sur une ficelle ; le chulo qu'elle a lâché les « chipe », tandis qu'elle descend pomper de l'eau pour sa toilette. De son côté, la maîtresse du maquignon fiancé a juré d'empêcher le mariage : querelle, criailleries ; sereno ivre qui rentre, forgeron qui tape sur son enclume, réveillant tout le quartier, écrivain public se lavant à la pompe. La noce cherche partout la mariée, qui crie après ses jupons volés. Le chulo les a portés au Mont-de-Piété !... Enfin, l'on découvre Lola, attablée

dans un cabaret, avec ce chulo de son cœur, à qui elle a pardonné. Le maquignon, enragé de mariage, en est quitte pour épouser sa maîtresse.

Le répertoire de Ricardo de la Vega est considérable. On dit que sa meilleure zarzuela est *Pepa la Frescachona,* supérieure à la *Verbena,* et chef-d'œuvre du genre. Parmi les autres : *Je vous accompagne dans le sentiment,* la *Veuve de l'Assassiné,* le *Café de la Liberté*... « Ses pièces, estime Yxart, sont les seules qui éveillent l'idée d'un théâtre comique où furent maîtres, sans successeurs, Moratin, Breton de los Herreros et Ventura de la Vega. »

Après lui, Javier de Burgos est le plus renommé des zarzuelistes actuels.

C'est l'auteur des fameux *Vaillants;* vaillants de métier, qui ne tiennent pas devant l'élan d'un réel courage, d'une passion qu'inspire l'honneur; pusillanimes en face d'un désespéré. Le vrai titre français serait les *Bravaches.* La langue en est légère et gracieuse : ce sainetero rappelle tout à fait La Cruz. Je citerai encore de Javier de Burgos le *Bal de Luis Alonso* (maître de danse à Séville) *ou le Monde est comédie*, d'une très amusante couleur.

Un autre zarzueliste très applaudi, Don Tomas Luceño, fit jouer un sainète extrêmement célèbre en Espagne, *Amen ou l'Illustre malade*. Le Président du Conseil des Ministres va mourir, et par la porte grande ouverte de l'hôtel c'est un va-et-vient affairé — parmi d'assourdissants bavardages — de solliciteurs, de candidats, de médecins, de valets, de gens de police, de prétendus conspirateurs, de maigres employés et courtisans, flairant la mort du haut personnage et essayant de lui arracher *in extremis* quelque faveur. Il paraît

que c'est très gai. Plus récente et bien accueillie encore est la *Petite du Marchand de tabac,* qui était une comédie, et que l'auteur a refondue en un acte, pour en faire une zarzuela.

Après ces trois maîtres, auxquels se joint Michel Echegaray déjà nommé, on ne peut plus citer que José Jackson Veyan (les *Pantoufles*, *Château-Margaux*) et Palacios, auteur (avec Perrin) de la revue *Madrid la nuit,* l'un des grands succès de la saison dernière.

Car les revues, très en vogue actuellement, sont de véritables zarzuelas, de même coupe (un acte et trois tableaux) et de mêmes auteurs. Quelques-unes sont restées (surtout à cause des partitions), *De Madrid à Paris*, la *Gran Via*, traduite et jouée ici, etc.

Les autres, Pino y Dominguez (de Grenade), Florès Garcia, Lopez Silva et Fernandez Schaw (*les Bravias*), Paso et Alvarez (*les Cuisiniers*), c'est l'innombrable foule des auteurs par heures, dont j'ai écrit quelques noms en entamant ce paragraphe ; ils sont noyés dans la musique, et souvent on ne connaît de la pièce que le compositeur.

Dans les *juguetes* (jouets), *pasillos* et autres piécettes du genre andalou, dit *flamenco* (« flamand », sans doute par un vieux ressouvenir historique — alors que l'Espagne possédait les Flandres — des kermesses et des scènes illustrées par les Téniers et les Krasbeck), la part littéraire est encore plus mince ; mais la couleur s'y intensifie. Danses entre deux mouchoirs qu'on incline, deux manteaux jetés à terre, chants, mains frappées en cadence, avec les « Olé ! olé ! » attitudes, costumes et musique populaires, c'est le fond ordinaire du *flamenquisme*.

Les personnages s'annoncent généralement ainsi :

« Je suis la Pura, la marchande de beignets la plus réputée de Lavapiès », ou : « Je suis la fleur de Maravillas... »

Les types sont peu variés : les *chulos* et les *chulas* (nos gigolos et gigolettes), les toreros ou les amateurs (aficionados) de *corridas de toros*, les *majos* et *majas* (beaux et belles de quartier), etc. La société choisie de Madrid se presse aux *bailes flamencos* et aux *jotas*, danses de caractère (peteneras, habaneras), tout comme chez nous l'on court aux cabarets de Montmartre. Le *Plat du Jour* (ici, les auteurs ne se nomment plus) fut l'un des succès les plus prodigieux. *La Dispute nationale* s'est jouée, tant à Madrid qu'en province, 2610 fois.

La tauromachie, passion de la race, enjambe la scène des « teatrillos » par heures, le public ne se contentant plus de l'arène et du toril. Dans Le *Parrain du « Néne »* (du Gossé) ou *Tout pour l'art...* (tauromachique), une famille de perruquiers, aficionados des *corridas*, est folle de taureaux, au point que le fils de la maison, le « néne », s'équipe, se harnache et se présente à la *plaza* pour combattre le *novillo*. Et le public, heureux de retrouver sur la scène l'entrée du cirque, tous les personnages habituels, d'entendre, derrière, les applaudissements et le brouhaha de la course, de voir apporter le « Néne » blessé par le taureau, fait une ovation sans fin à la pièce, jouée deux cents fois la dernière saison!

Les *Niñas toreras* ne sont qu'un prétexte à habiller en toreras des petites femmes.

Les *Zangolotinos* simulent assez puérilement une corrida. Un jeune échappé du collège et une fillette qui sort de pension sont férùs de *toros* et de *plaza*. Ils arrivent, à force d'en parler, à jouer la scène: une

chaise fait l'animal ; ils poussent des « Olé! olé! » et chargent le factice adversaire.

Devant ces niaiseries et inquiets de l'émiettement des œuvres dramatiques par suite du théâtre fractionné en sections, qui gagne presque toutes les scènes, il ne manque pas d'esprits dolents, prompts à se lamenter sur la décomposition de la comédie et la mort du drame.

Le drame ! il est dans les moelles du peuple, autant que la tauromachie. Yxart, plus haut, en faisait l'observation. Quand on le croit disparu, il a d'imprévus retours, s'impose avec plus de force, et d'ailleurs ne cesse pas de se produire.

Certes, l'Age d'or fut une efflorescence d'exception. Mais, après la stérilité du XVIII^e^ siècle, le XIX^e^ n'est-il pas encore étonnant ? De Moratin à Feliu y Codina, et de Rivas à Echegaray, la liste est belle ! D'un côté, Los Herreros, Ventura de la Vega, Ayala, Gaspar, Codina, et sous l'autre Masque, Hartzenbusch, Gutierrez, Zorrilla, Tamayo, Echegaray, Sellès — pour ne citer que les plus illustres — permettent-ils de supposer que l'Art dramatique espagnol en marche aille s'arrêter si brusquement ?

Qu'est-ce qui peut faire gémir sur l'irrémédiable décadence ? Les pièces *flamencas ?* Elles donnent leur note, comme chez nous les « boîtes à musique », trianons et cabarets montmartrois, sans que ces spectacles spéciaux, non plus que les cafés-concerts avec leurs petites revues, empêchent les théâtres *pour de bon* de jouer de belles œuvres scéniques. — Les théâtres par heures ? ce sont des modes propres au présent quart de siècle ; formes passagères, dues à des usages variables. « Rey niño, genere chico, » disais-je : suivant le mot d'une opérette connue, le roi enfant « grandira », le genre *court* évoluera.

Il n'était pas plus *long* au temps des *Sainètes* de Ramon de la Cruz, de qui s'inspirent en leurs pièces de Lavapiès et de Maravillas les zarzuelistes d'à présent. Et il était plus bref encore deux siècles auparavant, aux jours du « père de la scène espagnole », jusqu'où remonte l'un des plus récents saineteros, Parellada, lorsqu'il développe les *Olives*, à l'imitation du vieux Rueda.

Les *pasos* du premier Lope et de Timoneda n'autorisent-ils pas les *pasillos* que représentent aujourd'hui les théâtres par heures? et pourquoi s'étonner que les *juguetes* de 1897 n'excèdent pas l'action ni la longueur des *entremets* et *entremesades* d'autres temps, et que la zarzuela n'ait qu'un acte, à la façon des *Églogues* de La Encina, qui avec les danses et les chants dont elles étaient coupées, et leur « villancico » final, en apparaissent comme les premiers modèles?

Les *autos* ne sont pas restés, comme les *entremets* et *les pasos* changés de noms, parce qu'ils n'ont pu survivre à l'extinction de la foi. Mais les autres éléments primordiaux subsistent. Non, la chaîne n'est pas rompue ! tout près de nous, des rappels des plus vieux maîtres nous reportent aux pages initiales de cette étude. Un aventureux entre les très modernes, l'écrivain de qui l'on aurait le moins attendu le souci de la tradition — puisqu'on l'a dit influencé directement par l'*Assommoir* — le plus récent dramatiste, Joaquin Dicenta, hanté par les plus primitifs, éveille un écho antérieur à Rueda et à La Encina : il donne à l'entremetteuse qui livre à Paco la maîtresse de Juan José le nom quatre fois séculaire de la *Célestine*.

Ainsi, d'un bout à l'autre du Théâtre espagnol, l'unité s'est maintenue, et sous des apparences diverses, il présente toujours le même esprit.

Sans doute, le goût plus prononcé de vie réelle qui, depuis vingt ans surtout, s'est manifesté dans notre théâtre et sur la plupart des scènes européennes, est entré dans les préoccupations des auteurs dramatiques de l'autre versant des Pyrénées. Ils donnent plus d'attention aux phénomènes *extérieurs et passagers*, je veux dire à la notation au jour le jour de tel accident individuel ou social, de tel état éphémère de milieu ou d'âme, dont les instantanés remplacent un peu partout les peintures générales et les aspects éternels. Toutefois, le caractère aborigène se perpétue, la force acquise depuis des siècles, un moment comprimée, fait pousser au même tronc vénérable de neuves ramures gonflées des sèves vigoureuses d'antan ; les quelques greffes ajoutées viendraient plutôt du jardin de Dumas fils et de ceux de nos auteurs qui l'avoisinent. Les naturistes n'avaient pas grand chose à apprendre au pays de Goya et de La Cruz, et je crois que la fleur psychologique de nos herbiers et l'angsoka de Norvège s'y acclimateront difficilement.

Ce n'est pas à dire que ce théâtre se prolonge rigidement, suivant une ligne inflexible, et que, rebelle, en son essence, aux impulsions du dehors, il reste fermé obstinément aux formes, idées, questions, accueillies avec aisance par les autres scènes. Seulement, pour qu'il l'accepte, il faut que ce qu'on lui apporte *se soit fait, d'abord, espagnol :* ou « naturel » de la terre hispanique, ou naturalisé absolument, entré dans la nation, n'allant pas contre le génie de la race.

Les plus audacieux, instinctivement, l'ont compris. On dirait que les Maîtres sont là, qui les avertissent et qui les guident. Les chercheurs d'aujourd'hui, Guimera, Galdos, Dicenta, ne se cantonnent point, certes ! dans une formule vétuste ! ils tâchent à innover, mais

prennent garde à ne point passer pour étrangers, sans lien avec les chefs « genuinos ». Tout en faisant acte d'indépendance, ils ont l'air de se mettre en règle.

Guimera, sorti du giron de Castille et presque du cercle dramatique accoutumé, se fait traduire par un « héroïque » traditionnel ; — et lui-même ne l'est-il pas sous sa forme moderne? avec le groupe de *Terra Baixa*, par exemple : Marthe, qui offre ses veines au couteau et lave dans son sang, délicieusement, l'amour libéré, l'honneur rendu ; Manlic, qui étrangle le félon comme un loup et emporte la femme purifiée dans sa montagne, où la neige conserve les corps et les âmes?

Galdos expie ses premières témérités, contraint après *Realidad* à rétrograder ; et Dicenta, qu'on voudrait donner pour un disciple de Zola, place sous l'invocation du légendaire Fernando de Rojas son drame prétendu révolutionnaire.

Les devanciers immédiats qu'ils continuent, Zorrilla, Echegaray, Sellès (ces deux-ci pleins de force encore), ont éclairé des œuvres divergentes aux mêmes lueurs originelles dont la scène castillane s'illumine dans le passé : on y retrouve les rayons caractéristiques du primitif foyer, qu'ils avaient reçus et qu'ils transmettent, comme les coureurs antiques se passaient de main en main le flambeau.

## CONCLUSION

L'esprit et le sol de l'Espagne avaient subi du peuple limitrophe deux usurpations successives : l'envahissement *de lettres* au début du siècle dernier, et l'invasion par les armes au seuil de celui-ci. Après la stérilité littéraire résultant de l'un, et les profondes secousses politiques issues de l'autre, la production dramatique a

refleuri, les fortes assises de la scène se sont relevées.

La période caldéronienne eut son plus beau moment alors que la monarchie de Charles-Quint et de Philippe II voyait s'amoindrir son territoire, et les royaumes et provinces annexes (Flandres, Naples, Portugal) un à un se détacher d'elle. Dans l'ère contemporaine, où, depuis le Pérou et le Mexique perdus jusqu'aux Philippines et à Cuba menacées, la métropole s'appauvrit de toutes ses colonies l'une après l'autre, un flot d'œuvres *renaissantes* fait monter la richesse de son théâtre, assez abondant pour se déverser dans des idiomes latéraux (l'école Catalane).

Ses poëtes dramatiques restent profondément liés à la vie nationale, et cette intimité revêt des physionomies diverses suivant les époques : au XVII[e] siècle, hommes d'Église ; au XIX[e], hommes d'État. Prêtres sous les trois Philippe, et quand vient le régime des Juntes et Constitutions, sous Ferdinand VII, sous Isabelle II, députés, ambassadeurs, membres et même chefs des gouvernements, ils suivent les destinées publiques et sont en tout temps l'âme du pays. Lope de Véga préside le Tribunal de l'Inquisition, et Martinez de la Rosa le Conseil des Ministres.

Au milieu des fluctuations de l'Espagne, son art suprême ne se dément pas. Fidèle à lui-même, il maintient ses éléments d'originalité, invariables et fermes, assurant sa vitalité. Les pasos et les sainètes de Lope de Rueda et de Ramon de la Cruz revivent dans les pasillos et zarzuelas avec les saveurs de terroir; Sellès modernise le *pundonor*, Echegaray reprend les traditions chevaleresques, Zorrilla (au « Panthéon funèbre » de *Don Juan Ténorio*) redonne le goût de la Mort.

En France, la décomposition dramatique nous fait

jouir du Théâtre *Rosse*, du Théâtre *Ironiste*, du Théâtre *Ibsénien ;* et nous avons encore le Théâtre *Mystique* (touchant au spiritisme et à la suggestion), les Théâtres *Symboliste*, *Psychologique*, *Scientifique*, *Naturaliste*, *Clinique* et *Socialiste*. Les Espagnols, chez qui l'on a peu importé ces belles choses, restent attachés à l'Unité saine et forte de leur Art et possèdent, sans épithète, purement, simplement, le Théâtre.

Deux fois déjà, avec le *Cid* et *Hernani*, — tel ce Géant, fils de la Terre qui recouvrait le souffle à chaque fois qu'il touchait le sol — le Drame français s'est renouvelé dans des inspirations castillanes.

Par ce temps de vaudevilles tôt vieillis et de « tranches de vie » qui ne se conservent pas, toutes gâtées lorsqu'un directeur essaie de les resservir, on se livre, chez nous, à des enquêtes sur les chances de durée du Genre Héroïque — drame ou comédie — et sur l'utilité d'accroître le nombre de nos rares salles de spectacle où se manifesterait la souveraineté de l'Idéal. Dans la pénurie, réelle ou prétendue, des *dramatistes*, tandis que les *romanciers* emplissent les scènes des découpures de leurs romans, s'il est des talents inquiets, épris du vrai théâtre, et rêvant pour l'Art rénové une jeune vigueur, qu'ils sollicitent les mêmes énergies que jadis Corneille et Hugo! Et une fois de plus, l'Antée dramatique français se relèvera mieux trempé pour les fortes luttes, au contact de l'Espagne maternelle.

— ---- —

# APPENDICE

## IMITATIONS, TRADUCTIONS, BIBLIOGRAPHIE

### RENOUVELLEMENTS LITTÉRAIRES DE LA FRANCE

La géographie intellectuelle de la France ressemble à sa configuration physique, et elle occupe sur la carte des lettres une place analogue à sa situation dans celle des climats. Ouverte, au contraire de l'Espagne, elle absorbe de toutes ses frontières des éléments étrangers, qu'elle dévore et digère, sans altérer le fonds du génie national, et l'âme reste une, individuelle, dans ce corps nourri d'ailleurs.

Sur ses lointaines fondations gauloises, puis « françoises », lentement édifiée par la collaboration de nos provinces, des pays d'oc et des langues d'oil, cimentée ensuite par l'afflux de Rome antique et de la Grèce, à l'époque de la Renaissance, notre littérature a reçu les apports successifs de l'Italie au XVI^e siècle, de la Castille au XVII^e, de l'Angleterre au XVIII^e, de l'Allemagne, puis de la Russie, puis de la Norvège au XIX^e, et accrue de toutes ces conquêtes, est demeurée très française, car c'est son caractère vital d'être renouvelable de siècle en siècle par le dehors, et d'y prendre, à chaque

fois quelque chose de vivant, de personnel et d'harmonieux.

Notre théâtre s'est formé de même, ajoutant au terrain primitif les alluvions de Sophocle, d'Aristophane et de Plaute, puis affermi, et par des exhaussements, de Shakespeare à Ibsen, diversifié, développé, enrichi sans cesse. Mais ce sont les Castillans qui plus que tous y ont bâti.

## INFLUX DE L'ESPAGNE

Le XVII[e] siècle est imprégné d'espagnol.

Au précédent, les Toscans dominaient : les armées de Charles VIII et de Louis XII avaient, suivant le mot de Michelet, « découvert l'Italie » ; les derniers Valois s'entouraient d'une cour d'artistes ; Léonard de Vinci mourait entre les bras de François I[er] ; le Primatice décorait Fontainebleau, et sous les trois Henri c'était toute l'Italie qui affluait, diplomates, marchands, seigneurs, sorciers, bravi, sigisbées, l'escorte des princesses de Médicis. Florence était au Luxembourg sous Marie, comme au Louvre, auparavant, sous Catherine.

Il en advint autant, à l'époque d'après, pour l'Espagne. Le contact de nos soldats avec les armées de Philippe II, les lendemains de la Ligue, le séjour du ministre Antonio Pérez à la cour d'Henri IV, les mariages des rois Louis XIII et Louis XIV avec des Infantes de la Maison d'Autriche, tout prépara cette évolution. La langue italienne fit place à la castillane, et les goûts, les mœurs changèrent : l'Espagne, partout, prévalut. Louis XIII, figure de morgue et de gravité, semble trôner à l'Escurial. On s'habille comme au-delà des Pyrénées, depuis le pourpoint noir du roi, les fraises à l'espagnole, « à la confusion »,

jusqu'aux hauts-de-chausse à demi détachés : bottes à large entonnoir, dagues de Tolède, moustaches effilées poignardant le ciel. On répète des formes de phrase : « A vos pieds, Madame... — Il en faut mourir ! » etc. Des mots se disent nouvellement : *barbon* (de barba), *galant* et *galon* (de galan), *cavalier* (caballero), *balcon*, etc. (Ce dernier terme est expliqué pour la première fois en 1623, dans le *Mercure Français ;* et Quinault, en 1663, dans sa tragédie *Astrate, roi de Tyr*, décore de cet ornement le palais préhistorique de la reine phénicienne Élise :

> Je l'ai vu d'un balcon courir droit à la porte
> Qu'attaquait des mutins la troupe la plus forte.)

L'adjectif *bizarre* commence à courir, employé dans un très bon sens ; il signifie *rare*, d'une originalité relevée, le contraire de banal et de commun. Pour les Espagnols, une femme *bizarra* équivalait à une *précieuse*, dans le temps où ce terme, à Paris, était en faveur.

On prend du chocolat, on monte des genêts d'Espagne, on prise du tabac d'Espagne, on met aux fenêtres des *espagnolettes*, etc. Attitudes, costumes, locutions, vocables, nous empruntons tout aux Castillans. Cet engoûment se prolongea une partie de l'interminable règne suivant.

Qu'on se rappelle que la France était enclose dans l'empire de Charles-Quint. L'Espagne ceignait notre terre comme un Océan, et tout nous parlait d'elle. Son esprit s'introduisit chez nous comme ses modes, et nous devions l'imiter dans sa littérature, dans son théâtre surtout, qui en était l'expression supérieure, et où elle se montrait éminente, à un si haut degré.

C'est par l'afféterie et l'obscurité que se caractérise

d'abord cette invasion littéraire. D'Italie déjà un vent mièvre avait soufflé, une maligne influence de maniérisme outré s'était propagée, avec l'*Adone*, poëme en quarante mille cent soixante-seize vers, du chevalier Marino (lequel, dès 1606, avait produit 10 volumes de « riens sonores, bulles d'air merveilleusement cadencées, chefs-d'œuvre d'habileté puérile »). Le mal ne fit qu'empirer quand, précédé d'une popularité prodigieuse, Marini Marino (que nous appelâmes *le Cavalier Marin*) vint à Paris, appelé par le maréchal d'Ancre. En faveur auprès de la reine, admiré et fêté par les beaux-esprits, poëtes, écrivains qu'il impressionna vivement, le Cavalier Marin compta parmi ses disciples Voiture, Théophile, Balzac, Saint-Amand, D'Urfé, Vaugelas, Gombauld, Chapelain, Desportes, Godeau, Pellisson. Un seul essaya de résister, Malherbe, que la colère étouffait. « Que me veut cet homme *si sec ?* » disait dédaigneusement le *Cavalier*. De l'autre côté des monts, pliant devant cette renommée, Lope de Véga écrivait : « Marino après le Tasse est comme le soleil après l'aurore. »

A ce moment, triomphait en Espagne Luis de Gongora de Argote, gentilhomme cordouan (1561-1627). Il avait commencé par écrire, dans sa ville natale, à Cordoue, des poëmes clairs, sans chercher des mots inconnus, des tournures de phrase inintelligibles. Il ne parvenait pas à sortir d'une réputation moyenne. Il vint à la cour, en 1604, et se fit prêtre. Alors, il changea de style. Dans un système calculé il contourna les constructions, en employa d'anti-naturelles, tout à fait étrangères au génie de la langue, multiplia les métaphores extravagantes, altéra le sens des vocables, transposa des mots du latin et du grec, et se fit obscur à dessein, inaccessible au vulgaire. Ses œuvres lyriques,

*les Solitudes*, *Polyphème*, *Panégyrique du Duc de Lerme*, *Pyrame et Thisbé* eurent un succès prodigieux.

Un peuple d'écrivains, avides de nouveautés, l'adoptèrent pour chef, le mirent au-dessus de tous, le proclamèrent *Prince des Poëtes*. Les plus connus de ses disciples *avoués* et *directs* (car *indirectement* tout ce qui tenait une plume en Espagne fut entaché de *gongorisme* et le subit, même en s'indignant) furent Félix de Arteaga, prédicateur de la cour et auteur de *Gridonia ;* Salazar qui fit un commentaire de plusieurs centaines de pages sur un poëme du maître, *Pyrame*, qui en avait huit, et Villamediana, amoureux de la reine Isabelle, fille de Henri IV, et qui osa porter pour armes, dans un tournoi, des réaux (reales) d'argent, avec cette devise : « Mes amours sont *royales* (reales) ». Philippe III, jaloux, le fit assassiner. « Tenez-vous sur vos gardes ! » lui avait-on écrit. Il sourit : le même soir, il était mort. Grand émoi dans les cours d'Europe..

Gongora professait l'horreur du banal et la « haute culture ». D'où les mots *cultoristes*, *cultéranisme*. Nous avons vu les plus grands du théâtre espagnol sacrifier malgré eux au style *culto*, Tirso, Caldéron, surtout Rojas et Matos Fragoso. Lope de Véga essaya de réagir, et Gongora (avec Alarcon) est le seul des poëtes qu'il ait attaqué. Encore n'osa-t-il pas trop, et méritait-il lui-même le reproche de *cultisme*. Il l'appelait *la Cigogne*, Gongora étant aussi maigre que Marino ; il disait que les poëtes avaient bien raison de l'imiter : « Car avec six mots latins, quelques interversions et phrases ambitieuses, tel est célèbre en un jour, à qui l'on n'aurait jamais pris garde. »

L'action de Gongora passa les Pyrénées, et, concurremment avec celle de Marino, s'étendit sur la France. Elle y subsista longtemps après la disparition des deux

chefs, arrivée à deux ans d'intervalle, le poëte de l'*Adone* étant mort à Naples en 1625, et celui des *Solitudes* en 1627, à Madrid. Nos écrivains devinrent *conceptistes* (*concepto* en espagnol, *concetti* en italien), c'est-à-dire furent submergés dans les écoles de Marini et de Gongora mêlées, auxquelles il faut joindre, en Angleterre, les disciples de Lyly, auteur du roman *Euphuës*.

Marinisme, gongorisme (ou cultisme), euphuïsme, sous ce triple nom, ce fut une peste qui contamina la littérature du XVII[e] siècle. Voiture et Balzac (le premier plus italien, le second plus espagnol) en sont dévorés ; Théophile en est plein ; Malherbe lui-même n'en est pas exempt. Shakespeare en demeure profondément atteint ; Corneille en reçoit plus d'une morsure. C'est une *épi-génie*. Molière luttera, mais un peu plus tard.

Il faut dire, pour expliquer cette contagion, que Marino est loin d'être sans grâce, son esprit gardant, sous l'outrance, de réelles séductions, et que Gongora, malgré ses défauts énormes, est un lyrique de premier ordre. « Il résumait la poésie dans l'image, croyant qu'il suffit d'être coloriste pour être peintre, » écrit Puibusque ; mais ses préoccupations littéraires étaient des plus respectables, dignes d'impressionner les artistes raffinés et délicats, les *précieux*.

Les *précieuses* (pas encore ridicules, et que Molière, le premier, estimait), les « chères », qui s'étaient donné pour tâche de *cultiver* les formes élevées de l'art et du style, l'esprit et les belles manières, sont des *cultoristes*, et l'hôtel de Rambouillet, où longtemps brilla la fleur et se concentra l'essence de la littérature française, est sorti de ce mouvement.

L'Hôtel Pisani, près du Palais-Cardinal, est italien,

et Catherine (Pisani) de Vivonne, qui épouse le marquis de Rambouillet, est Savelli par sa mère. C'est à Catherine (la fameuse Arthénice) que s'adressent les premières lettres d'Antonio Pérez, le propagateur gongorique de la littérature espagnole en France, c'est lui qui consacre, à sa formation, cette Académie des Beaux-Esprits que dirigeront les deux reines des *chères* et des *précieuses*, Catherine de Rambouillet, puis sa fille Julie d'Angennes, à la poétique *Guirlande*, l'épouse de l'original d'Alceste, du célèbre marquis de Montausier.

Cette prédominance de l'Espagne, dont nous adoptâmes les défauts mêmes, explique pourquoi, au moment de la formation définitive de notre théâtre, nos auteurs se tournèrent vers elle, les dramatistes castillans jetant alors autant d'éclat que, par notre éducation de la Renaissance, nous en reconnaissions aux tragiques et aux comiques anciens d'Athènes et de Rome.

Entre 1600 et 1620, le grand fournisseur de la scène, en France, était Alexandre Hardy, Parisien. Il a laissé 54 pièces (assez difficiles à lire), sur les 600 ou 800 qui lui sont attribuées. Tout de suite après Jodelle et Garnier, ces gréco-latins, Hardy, le troisième chaînon de notre chaîne dramatique primitive, trouva un champ librement ouvert dans l'immense production espagnole; il y fourragea tant qu'il voulut. Lope de Véga, alors, étonnait le monde, emplissait les scènes. Hardy, son contemporain exact (1560-1632), le pilla sans scrupule. A la solde d'une troupe de comédiens, qui l'obligeaient à leur livrer jusqu'à 6 pièces par mois, se voyait-il à court ? vite, il recourait à son trésor secret, le répertoire sans fin des dramatistes d'Espagne. Ou bien il découpait des comédies — notamment la *Félismène* — dans la *Diana* de Montemayor, qui créa le

roman espagnol, et dans les *Nouvelles* de Cervantès. *La Belle Égyptienne*, *la Force du Sang*, *Frédégonde*, *Lucrèce*, *Cornélie*, *l'Adultère puni*, etc., sont d'origine castillane. Hardy n'avait pas grand goût, mais il possédait le sens de l'effet et ne demandait à ses modèles que les émotions.

Les successeurs d'Alexandre Hardy — Théophile, Tristan, Desmarets, Cyrano — sont tous espagnols. Théophile de Viaud, en 1617, écrivit, d'après Gongora, sa célèbre tragédie de *Pyrame et Thisbé*, où l'on a tant raillé les vers :

> Le voilà, ce poignard, qui du sang de son maître
> S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître !

Du reste, l'œuvre est charmante, nonobstant le cultisme, et le poëte est exquis.

La quatrième étape de notre théâtre avant Corneille est fournie par Mairet, auteur de la première tragédie régulière, ce moule où s'enserreront, hélas ! les poëtes, si à l'étroit ! Tels les petits pieds des femmes, au Céleste Empire, qu'on emprisonne pour les rendre plus jolis (!) et qu'on torture pour les empêcher de grandir.

Si Mairet reçoit des Anciens (Aristote et Horace) la règle que va fixer Boileau, il prend *Sophonisbe* à l'Italie de son temps (le Trissino) et la *Jeunesse du duc d'Ossone* à l'Espagne (Cristoval de Silva).

Et tous les auteurs dramatiques suivants, qui consolident notre scène, de 1628 à 1636, extraient leurs matériaux de Castille — jusqu'à ce que Corneille, par le *Cid* et le *Menteur*, fonde, avec le concours du drame espagnol, la tragédie et la comédie françaises.

« Notre théâtre, écrit Sismondi, comprend plus de

200 pièces qui viennent d'Espagne. » Et Linguet, au XVIII[e] siècle, l'un des premiers traducteurs des maîtres castillans, estime qu'en richesses dramatiques « la France doit plus à l'Espagne qu'à tous les autres peuples du monde ».

Essayons de régler brièvement ce compte, seulement dans notre XVII[e] siècle, et pour les auteurs les plus connus.

Tristan et Rotrou, qui relient Mairet à Corneille, se font prêter, chacun, leur pièce typique, leur chef-d'œuvre, par Caldéron et par Francisco de Rojas. La *Mariamne* de Tristan l'Hermite (1637), rivale du *Cid*, a pour original le *Tétrarque de Jérusalem* (1635) ; le *Venceslas* de Rotrou (1647) est imité de *la Pitié dans la Justice* de Rojas.

Les emprunts espagnols de Rotrou sont considérables. Il choisit dans Lope : les *Occasions perdues* (1631), l'*Heureuse Constance, la Belle Alfrède*, *Don Lope de Cardone ;* dans Mira de Mescua *Don Bernard de Cabrère*. La *Bague de l'Oubli* (Sortija del Olvido), de Lope de Véga aussi, a, de plus, enrichi Legrand du *Roi de Cocagne*. *Laure persécutée* est une transfuge, non du drame de Lope, mais de *Régner après la Mort* de Guevara. Rotrou est redevable à l'Espagne de 12 pièces.

Les *Visionnaires* de Desmarets (1637) dérivent des *Maris en revue* d'Alarcon. Pichou recueille dans Cervantès les *Folies de Cardénio*. Scudéri, D'Ouville, Dufresny, Hauteroche, Boisrobert copient Lope et Caldéron.

Plusieurs pièces de ce dernier maître sont l'objet de transcriptions concurrentes : de la *Dame Revenant*, D'Ouville fait l'*Esprit Follet* (1651) et Hauteroche la *Dame invisible*. L'*Esprit Follet ou l'Inconnu* de Boisrobert reproduit une autre comédie de Caldéron, *Maison à deux Portes*, et du même poëte, en 1645, Debrosse décalque

*C'est pis que ce n'était*, qui devient, l'année suivante, chez Boisrobert les *Apparences trompeuses*, et plus tard (1707) chez Le Sage *Don César des Ursins.*

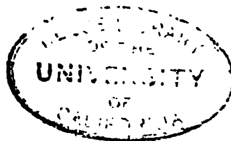
Boisrobert et Quinault, chacun de son côté, en la même année 1657, s'approprient dans Caldéron encore, les *Coups d'amour et de fortune;* Quinault lui vole de plus le *Fantôme amoureux.* Boisrobert, d'autre part, fait main-basse, dans Tirso, sur la *Jalouse d'elle-même ;* D'Ouville, dans Lope, sur l'*Absent de chez soi ;* Sainte-Marthe, dans Tirso et dans Lope, sur l'*Amour Médecin*, et sur *Aimer sans savoir qui* (la *Suite du Menteur*, chez Corneille).

La comédie d'Antonio Hurtado de Mendoza *les Risques que court une voiture*, fournit à Hauteroche le *Cocher supposé*, et, en 1635, celle de Diego de Torrès, *l'Hôpital ou l'Amour guérit de l'amour*, est intitulée par Reys *l'Hôpital des Fous.*

Montfleury puise souvent aux sources castillanes. *La Fille Capitaine* est de Figueroa ; son œuvre principale, *la Femme juge et partie*, s'appelle en Espagne la *Dame Corrigée* et a pour auteurs deux Anonymes; l'*École des Jaloux* fond deux pièces de Lope, le *Faux Alger* et le *Renégat d'Amour ;* la *Dame Médecin* détrousse Tirso (*l'Amour Médecin*), et le *Semblable à soi-même*, Alarcon (même titre).

La *Trahison punie* de Dancourt, c'est *la Trahison cherche le Châtiment* de Francisco de Rojas. Et l'on peut ajouter à cette liste : *Zénobie, reine d'Arménie* de Montauban, qui est la *Grande Zénobie* de Caldéron ; les *Intrigues Amoureuses* de Gilbert (*Aimer sans savoir qui* de Lope) ; *la Magie sans magie* (1660) de Lambert (*le Ruban et la Fleur*, de Caldéron), etc.

Mais les deux plus constants emprunteurs furent Scarron et Thomas Corneille.





Le premier (1610-1660) s'inspira pour son *Roman Comique* du *Voyage amusant*, d'Agustin de Rojas Villandrando. Ses « Jodelets » appartiennent à Caldéron (*Jodelet astrologue*, en espagnol le *Faux Astrologue*) et à Rojas (*Jodelet ou le Maître Valet*, chez Rojas *Où il y a jalousie pas d'affront ou le Maître Valet*). Son fameux *Don Japhet d'Arménie* (1652) est le *Marquès del Cigarral* (le Marquis du Verger), longtemps attribué à Moreto et aujourd'hui restitué à Alonso del Castillo Solorzano. La *Fausse Apparence* est une réduction de *le Pire n'est pas toujours certain* de Caldéron, à qui Scarron déroba encore *le Gardien de soi-même*. Et toujours du castillan il a transposé l'*Écolier de Salamanque*, l'*Héritier ridicule, Jodelet duelliste*, etc.

Deux de ces comédies, le *Feint Astrologue*, le *Geôlier de soi-même* (sous ces titres) se retrouvent dans Thomas Corneille. Celui-ci, du même fonds (*l'Homme pauvre*), tire *le Galant Doublé*, et parfois amalgame en une des siennes deux pièces du maître (les *Engagements du Hasard* sont composés de la comédie du même nom et du deuxième acte de *Maison à deux portes*; les *Illustres Ennemis*, de deux drames, *Aimer après la Mort* et le *Peintre de son Déshonneur*, joints à un troisième, de Rojas, *Obligés et Offensés*). Il butine dans Cubillo la *Comtesse d'Orgueil* et le *Seigneur de Bonne-Nuit;* dans Moreto le *Charme de la Voix* (1653) et *la Tante et la Nièce* (avec ce titre, *le Baron d'Albikrac*). Et il ramasse encore chez Solis l'*Amour à la Mode*, et chez Rojas *Don Bertrand del Cigarral* (c'est la comédie *Entre fous va la danse*), etc.

Toutes ces imitations ne donnaient aucune idée des originaux. C'étaient comme des fleurs vives, fraîches coupées, qu'on nous rendait séchées, déformées, décolorées, mortes.

« Ils arrachaient à l'œuvre tous ses joyaux, prononce Schack, sacrifiant aux trois Unités la chair du drame ; la poésie était supprimée, l'action mutilée. »

Et il s'écrie :

« Malheureux les poëtes espagnols sur qui est tombée cette nuée de crabes ! »

Les imitateurs voyaient principalement les situations comiques et les exagéraient, les tournant au burlesque, ou s'ils voulaient atteindre à la grandeur espagnole, ils n'arrivaient qu'à l'emphase et en donnaient une version de grandiloquence ridicule. « La massue d'Hercule est difficile à porter ! » observe au sujet de leurs efforts Philarète Chasles.

Voilà l'originalité française bien compromise ! Mais Corneille, Molière et Racine, heureusement, vont la rétablir. Corneille, à demi romain, à demi espagnol, n'est pas moins très français. Tout en faisant du *Cid* de Castro le modèle de nos tragédies, tout en réalisant, par la transposition du *Menteur*, l'amère prophétie d'Alarcon se plaignant des larcins des « corneilles », il sut rester personnel. Il a tous les droits à être appelé le grand Corneille.

Molière, qui tient à l'Espagne par quelques emprunts, mais surtout, indirectement, par ce même *Menteur*, qui lui suggéra l'*Étourdi*, et sans lequel, dit-il, il n'aurait pas composé de comédies de caractère, arrête ce qui menace de ressembler, pour notre théâtre, à une déroute. Non qu'il se fît faute de « prendre son bien où il le trouvait » ; mais il le trouva peu chez les Espagnols, s'accommodant plutôt des farces italiennes ; puis, son admirable puissance personnelle transforme tout.

C'est Racine le plus réfractaire des trois. Celui-là ne sollicita ni Tirso, ni Caldéron, ni Lope. Il était si différent d'eux qu'on ne croirait pas qu'ils aient vécu

dans le même siècle. A l'inverse, au temps de la dynastie française apportée à Madrid par le petit-fils de Louis XIV, c'est lui qui aura le plus d'action sur le théâtre espagnol.

Des deux autres, Corneille n'a pas, vraiment, de grosses dettes, et Molière, quoi qu'on ait dit, n'en laisse accuser que de minimes. Négligeant les traits, les inspirations de détail, dressons leur bilan à tous deux.

Donc, Corneille, en 1636, imita le *Cid*, de Guillen de Castro (*Jeunesse du Cid*, 1re *partie*), et nullement de Diamante (*Honrador de su padre*, postérieur, 1660), en dépit de Voltaire et de Frédéric Schack. Après avoir écrit le *Menteur*, 1642, d'après Alarcon (*Vérité suspecte*), il manqua la *Suite du Menteur*, 1643, pièce médiocre, dont l'original, *Aimer sans savoir qui*, est une des plus jolies comédies de Lope. (Schack, dans son parti-pris de dénigrement à notre endroit, appelle la *Suite du Menteur* l'une des meilleures comédies françaises, afin d'avoir plus facilement raison de l'auteur, et, à ce propos, il parle du « *manque de don poétique* » de Corneille !)

A ces emprunts, j'ajoute l'idée et une partie de *Don Sanche d'Aragon* (1er acte du *Palais Confus* de Lope de Véga). Et je poserai volontiers un point final à ce chapitre.

Car il n'est pas vrai que Corneille ait écrit *Héraclius* d'après Caldéron, ainsi que Voltaire, évasivement, le laisse entendre ou s'efforce, du moins, de le mettre en doute. (Il n'a « rien vu de satisfaisant, dit-il, dans les raisons qu'allègue chaque parti » ; il a donc « traduit cet ouvrage » afin que le lecteur découvrît lui-même lequel du drame de Corneille ou de Caldéron est l'original.) Le drame espagnol *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge* fut joué en 1622 et

imprimé en 1664. La tragédie française est de 1647. Mais il importe peu d'établir la priorité des dates. Il n'y a aucun rapport entre les deux pièces, et le même sujet put très bien venir à la pensée de l'un et de l'autre, qui s'adressèrent peut-être à un fonds commun. Aucun des deux ne possédait l'œuvre étrangère lorsqu'il composa la sienne. Philarète Chasles avance que Caldéron put consulter la pièce de son rival avant la *publication* de son drame. Malgré ces dates, je ne le crois pas. Quant à Corneille, où eût-il connu *En cette vie tout est vérité?* Puis, il n'en dit rien, et de lui c'est une preuve. Enfin Caldéron peut avoir usé de la *Roue de la Fortune*, de Mira de Mescua ; mais Corneille n'en eut pas besoin.

Il est absurde de prétendre qu'il se soit servi pour *Horace* du *Frère plein d'Honneur*, parce que dans les 2200 pièces de Lope de Véga il s'en est trouvé une sur les Horaces et les Curiaces ! L'unique source d'*Horace* est l'*Histoire romaine* de Tite-Live, et le propre génie du poëte lui a suffi. C'est une de ses œuvres les plus personnelles. Avec des pièces comme *Horace* et *Polyeucte*, le théâtre français peut vraiment se proclamer original.

Je n'ai pas parlé des premières comédies, où se dessine l'intrigue espagnole, dont il s'est dégagé depuis, et surtout de l'*Illusion*, où le personnage de Matamore laisse une forte empreinte d'outre-monts. Mais ce que le poëte doit bien plus à l'Espagne, c'est l'énergie dans les drames d'événements : tel le 5$^{e}$ acte de *Rodogune*.

Molière a connu le théâtre espagnol par les représentations de la troupe de Sébastien de Prado, venue à Paris en 1659, gardée par la reine Marie-Thérèse jusqu'au printemps de 1670, c'est-à-dire pendant presque toute la production théâtrale de notre grand Comique.

Sa première comédie, *l'Étourdi*, contient une réminiscence espagnole, c'est l'épisode d'Andrès, pris dans la *Gitanella à Madrid*, nouvelle de Cervantès, mise à la scène par Solis, vers cette même époque. Quelque temps après (1661), une pièce entière, *Don Garcie de Navarre*, fut écrite, à la fois, d'après un vieux drame héroïque d'un auteur castillan oublié, et une comédie italienne, le *Prince Jaloux*, de Cicognini.

Mais ses deux pricipales dettes sont la *Princesse d'Élide*, 1664, imitation malheureuse du chef-d'œuvre de Moreto, *Dédain pour dédain*, et *Don Juan*, 1665, qui ne resta au théâtre que versifié, peu après, par Thomas Corneille. (De nos jours, le texte de Molière a vaincu.)

Je ne sais s'il étudia Tirso de Molina, à cette occasion, ou si le *Séducteur* lui fut révélé exclusivement par l'acteur Sébastien de Prado. S'il eut entre les mains les œuvres du Mercenaire, je hasarderai cette remarque, que peut-être *Marthe la Pieuse*, « la *Tartuffe* espagnole », ne lui fut pas inutile. *Don Juan* fut composé entre l'interdiction (1664) et la représentation (1667) de *Tartuffe*. Plein de son sujet, et habitué à « prendre son bien où il le trouvait, » Molière dut être frappé de la comédie de Gabriel Tellez, dont on croit percevoir quelques échos dans le chef-d'œuvre français.

Mais je n'insiste pas, et c'est peu de chose.

Il semble s'être inspiré, et ceci est plus sûr, en des scènes de *l'École des Maris*, de trois pièces: la *Discrète Amoureuse* de Lope de Véga, *On ne peut pas garder une femme* de Moreto (*le Plus grand Impossible* de Lope) et *le Mari fait la Femme* de Mendoza. On a rapproché aussi *l'École des Maris* de *Garde-toi de l'eau qui dort* de Caldéron ; il n'y a qu'une ressemblance de sujet.

Pour *l'École des Femmes*, Molière a certainement

pensé, sinon au *Jaloux* de Cervantès, du moins à *On ne peut pas...* (garder une femme), la comédie de Moreto : on y rencontre les mêmes éléments, et l'invention des confidences d'Horace à Arnolphe.

Enfin il se serait un peu souvenu, dans le *Médecin malgré lui*, de l'*Eau ferrée de Madrid* de Lope, et de la *Fausse Arcadie* de Tirso ; — dans les *Femmes Savantes*, de *On ne se joue pas de l'Amour* de Caldéron, de *la Présomptueuse et la Belle* de Zarate (pour des traits de caractère et deux scènes), et peut-être des *Caprices de Bélise* de Lope ; — dans l'*Amour Médecin*, de la comédie de Tirso, du même nom.

Mais ces divers emprunts ne me paraissent pas bien prouvés, surtout le dernier, où il ne faut voir qu'une similitude de titres (les scènes 3 et 4 du 2e acte rappelleraient plutôt d'analogues passages de la *Vengeance de Tamar* du même Tirso). Disons encore que la célèbre scène de la réconciliation de *Tartuffe* est dans le *Chien du Jardinier* de Lope, ainsi que l'idée du *Dépit amoureux*. Au reste, le Maître français fond tous ces éléments avec un art si personnel qu'ils deviennent absolument siens.

Lorsqu'une fois Corneille, Molière et Racine eurent assis le théâtre en France, ils l'affranchirent, et les poëtes de leurs écoles n'eurent plus besoin de payer tribut aux Castillans. Les trois maîtres dominèrent, bientôt franchirent les Pyrénées ; la suite des Bourbons emporta leurs tragédies et comédies dans ses bagages, et ce fut le tour de l'Espagne de fléchir.

Désormais, un siècle durant, les auteurs de la Péninsule se rangent derrière les nôtres, prenant la queue, suivant Regnard, Dancourt, Destouches, Lachaussée, et obéissant à la régularité classique.

Chez nous, le prestige de l'Espagne s'exerce encore, non plus sur le théâtre, mais dans le roman (Le Sage, Florian, etc.). L'action est déplacée. Après Cervantès et Hurtado de Mendoza (l'Ancien) — le roman épique, *Don Quichotte*, et le picaresque, *Lazarille de Tormes* — Guevara avait écrit le *Diable boîteux* et Mateo Aleman *Guzman d'Alfarache*. Le Sage fut l'initiateur de ces œuvres en France, et les imita ; en même temps, dans une conception tout espagnole de forme et de couleur, mais très à lui, il déploya un génie original et *français* : il écrivit *Gil Blas*.

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher si Le Sage fut ou non l'*inventeur* absolu de *Gil Blas*, et dans quelle mesure il en aurait trouvé le modèle dans un livre de 1618, d'Espinel, *Don Marcos de Obregon*. Cette Étude ne s'occupe que du Théâtre.

Son goût très vif pour les romans espagnols conduisit Le Sage, auteur dramatique, à fouiller pour ses propres pièces dans le fonds scénique des Castillans. Il avait appris l'espagnol de l'abbé de Lyonne, et commencé par traduire Avellaneda, qui est le continuateur du *Don Quichotte*. Dans *Gil Blas*, il introduisit un épisode, *Aurora de Guzman*, où il convertissait en nouvelle une comédie de Moreto, *Tout est intrigue en amour*. Puis il arrangea d'autres comédies. Caldéron (*C'est pis que ce n'était*) lui fournit, ai-je dit déjà, *Don César des Ursins ;* Lope (*Garder et se garder*), *Don Félix de Mendoza ;* et il s'adjugea deux drames de Rojas, *la Trahison cherche le Châtiment*, qu'il transmua en *le Traître puni*, et *Il n'y a point d'ami pour un ami*, qu'il appela simplement le *Point d'Honneur*.

Je ne suivrai point, après lui, sur notre scène les faibles imitations isolées : tout au plus, deux de Caldéron sont à signaler, *la Vie est un Songe*, par Boissy

(combien défigurée !) et le *Paysan Magistrat*, de Collot-d'Herbois (l'*Alcade de Zalaméa*).

Vers la fin du XVIII^e siècle, la couleur espagnole flamboie et triomphe dans les deux comédies de Beaumarchais, le *Barbier* et le *Mariage ;* mais les personnages et le décor sont seuls de Séville. Mettons qu'il utilisa dans la *Folle Journée* la fin de *Maison à deux portes* et les dernières scènes du *Secret à haute voix :* mais il n'emprunte Figaro à personne et garde, avec le dialogue le plus français, une originalité entière.

Au XIX^e siècle, le *Romancero* révélé, les Maîtres de « l'ancien théâtre national » remis debout exercent une attirance irrésistible sur nos poëtes dits romantiques ; l'Espagne leur apparaît comme une patrie idéale, productrice d'éléments dramatiques et de formes d'art.

Émile Deschamps écrit les *Romances sur Rodrigue* (1829) ; Mérimée, le *Théâtre de Clara Gazul ;* Gautier, *España ;* Musset, les *Contes d'Espagne*. Mais, plus que tous, Hugo communie avec le génie hispanique. Il a pris dans la couleur castillane trois de ses grands drames, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Torquemada ;* plus espagnol lui-même que Corneille, il accumule dans ses œuvres les images et les inspirations de *tra los montes*. On y rencontre même des pages entières écrites dans l'idiome original. Relisez les chapitres « Les Déniquòiseaux » des *Travailleurs de la Mer* et « L'Ourque en mer » dans *l'Homme qui rit*. Revoyez aussi les chansons » (sans parler du « joyeux » Tholomyès, des *Misérables*), celle de Gwynplaine, en son œuvre avancée, et celle que chante Esméralda, dans ses premiers livres :

Un cofre de gran riqueza
hallaron dentro un pilar,

vers cueillis dans le *Romancero* même (légende de Rodrigue et de Florinde).

Vacquerie, dans les *Funérailles de l'Honneur*, ne semble-t-il pas transcrire un drame de Castro ou de Rojas ? Il y est tellement castillan qu'on peut s'y méprendre et croire que l'œuvre est une traduction en belle prose des Maîtres passés.

Comment s'étonner que les dramatistes modernes de l'Espagne se soient retrouvés avec joie dans les romantiques français? Ils voyaient des poëtes respectueux de leurs chefs consacrés, ardemment épris des lignes, des couleurs, des pensées, des élans de leur « évangile dramatique ».

« L'ancien théâtre espagnol, écrivait Agustin Duran, fut pour les patriotes ce qu'était la Bible pour les Hébreux, ce que l'Iliade était pour les Hellènes. »

Hugo, Dumas, Gautier, parlèrent amoureusement de l'Espagne, se complurent à la décrire et à s'en inspirer, manifestant avec éclat les attaches brillantes qui lient les deux littératures, les deux théâtres surtout; et le drame héroïque, le drame de couleur, de passion et de poésie gagnerait de nouveau à se retremper dans ce bain d'or et de lumière.

## TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS DE PIÈCES CASTILLANES

Quand Schlégel eut traduit le *Prince Constant* et fait jouer à Weimar l'œuvre caldéronienne, Goëthe émerveillé s'écria : « Il y a là un terrain nouveau à conquérir. »

De cette profusion de pièces innombrables qu'avons-nous conquis ? Peu de chose, on l'a vu, par les imitations ; mais le contact des œuvres mêmes ? Quelles sont

les comédies et quels sont les drames castillans que nous possédons ?

Voltaire, en regard de l'*Héraclius* de Corneille, *croit* nous révéler dans le *Commentaire* la « Comédie fameuse » de Caldéron, *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge*. Ceci ne saurait compter, n'est-ce pas ?

Le savant Linguet publia en 1770 la première traduction que je connaisse du *Théâtre espagnol*.

Trente ans auparavant, Duperron de Castera en avait ébauché une, abrégeant et mutilant quelques pièces de Lope et de Caldéron. On lit dans la préface ces lignes significatives : « Caldéron, génie singulier, dont on ne prononcerait le nom qu'avec vénération, *s'il était né Grec*. » Ce jugement était publié en 1740, soit quarante-cinq ans avant que La Huerta — par qui Schlégel connut Caldéron — essayât timidement, en Espagne, de relever le maître tombé et de le tirer de l'oubli et du ridicule.

Linguet, aussi, précéda La Huerta (de 15 ans). Il cite avec étonnement Blas Nasarre appelant Lope et Caldéron « les deux corrupteurs du théâtre espagnol », et déclarant que les Castillans ont des pièces... (d'autres) qui ne le cèdent en rien à celles « du célèbre Molière et de son imitateur Wicherley ». La collection comprend 4 volumes : dans le premier, il y a trois pièces de Lope de Véga et une de Caldéron ; dans le 2e, 4 de Caldéron ; dans le 3e, une de Caldéron et 3 de Moreto (*On ne peut pas...*, *la Ressemblance* et *l'Occasion fait le larron*, les seules de cet auteur qui aient jamais été traduites en français, avec *Dédain pour Dédain*). Le 4e volume contient une pièce de Matos Fragoso, qui a une histoire (je la conterai plus loin), une de Bancès Candamo, une de Solis, et en outre 4 entremets.

Souvent les titres sont loin de répondre à ceux des ori-

ginaux. Une comédie de Caldéron m'y intrigua longtemps. Elle était intitulée *la Cloison*, et contre son habitude le traducteur n'indiquait pas le vrai nom de la pièce en son idiome. Excessivement amusante et charmante, elle ne rappelait aucune de celles que je pouvais alors connaître. Ce n'est que bien des années après que le texte espagnol me tomba sous la main : c'était *l'Homme caché et la dame voilée*.

Dans la belle *Collection des Théâtres étrangers*, parue chez Ladvocat en 1822 et 1823, La Beaumelle traduisit 2 volumes de Lope de Véga et 2 de Caldéron, avec de courtes, mais substantielles études ; sur les 8 pièces de Lope, 2 sont traduites par Esménard, et 2 aussi sur les 7 de Caldéron. Un tome de cette Collection nous fait connaître la *Comédie hyménéenne* de Torrès Naharro, la *Numance* de Cervantès et les deux parties de la *Jeunesse du Cid* de Guillen de Castro. Enfin, un dernier volume contient 4 pièces de Moratin.

Les trois principales comédies de Gorostiza nous furent données par Marie Aycard, en 1822 (chez Brissot-Thivars). On voit par la préface que l'auteur tient, par-dessus tout, aux trois unités, et que toujours il tremble sous les vers de Boileau stigmatisant le théâtre d'Espagne, où :

le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.

Depuis, voici les traductions de dramatistes espagnols venues à notre connaissance (nous ne pensons pas en omettre beaucoup) :

Le colonel Naudet publie dans le *Théâtre européen*, 1835, *Ce que peut un emploi* (« Le Pouvoir des Places ») de Martinez de la Rosa ; à côté de lui, Ferdinand Denis

et Damas-Hinard translatent quelques pièces des anciens Maîtres.

A Ferdinand Denis, l'on doit la *Première partie du Tisserand de Ségovie*, cette œuvre magnifique contestée par quelques-uns à Alarcon. Damas-Hinard, en 1842, entreprit une traduction importante, dont il ne put réaliser que les premiers volumes, 3 de Caldéron (16 pièces) et 2 de Lope de Véga (10 pièces).

De 1843 à 1849, Hippolyte Lucas traduisit ou adapta et fit jouer 6 pièces à l'Odéon et 1 au Théâtre-Français, de Guillen de Castro, Lope de Véga, Caldéron, Alarcon et Rojas. A ce propos, je n'ai pas relevé de précédentes imitations, plus ou moins déguisées, d'auteurs castillans par nos vaudevillistes et librettistes. J'ai cité au cours de cette Étude des œuvres de Scribe e de son école (*Une chaumière et son cœur*, le *Domino noir*, etc.). Je signalerai seulement deux nouvelles versions de *Maison à deux portes* : l'une, *l'Adroite Ingénue*, par Désaugiers et Dumaniant, et l'autre par Duvert et Lauzanne, *Renaudin de Caen*.

En 1861, 1863 et 1864 (chez Michel Lévy), Alphonse Royer publia des traductions des principales pièces de Cervantès, de Tirso de Molina et d'Alarcon, avec des analyses d'autres et des études documentaires.

Plus près de nous :

Charles Habeneck a réuni dans un livre paru chez Hetzel (1862), *Chefs-d'Œuvre du Théâtre espagnol*, quatre pièces, de Rojas, d'Alarcon, de Guevara et de Moreto : *Garcia del Castañar*, *les Murs entendent*, *la Reine morte* (*Régner après la Mort*) et *Dédain pour Dédain*.

Enfin, à la librairie Didier, 1874, Eugène Baret a distribué 7 drames et 7 comédies de Lope de Véga dans 2 volumes, et Antoine de Latour a adopté le même classement pour 14 pièces de Caldéron. Ce même auteur nous

avait fait connaître (Michel Lévy, 1865) 17 *sainètes* de Ramon de la Cruz.

Si l'on ajoute à cette énumération une publication déjà ancienne de *pasos* de Lope de Rueda, une petite collection d'*entremets* divers, la *Célestine*, translatée et étudiée par Germond de Lavigne, le *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (*Revue britannique*, trad. Fouquer, 1882), 2 drames catalans de Balaguer, *les Fleurs aussi ont un cœur*, *la Guzla de Cèdre* (plus 3 ou 4 pièces jouées à Paris en d'uniques représentations, *le Séducteur de Séville* de Tirso à la Gaîté, lors des Matinées de Marie Dumas, et, dans des soirées à demi privées, *Ou Folie ou Sainteté*, *le Grand Galeoto* d'Echegaray, la *Terre basse* de Guimera), on aura, je crois, la liste à peu près complète de ce qui nous a été présenté en France de l'immense théâtre espagnol.

Résumé : deux douzaines de pièces de Lope, et juste autant de Caldéron (car les traducteurs, souvent, reprennent les mêmes) ; 5 de Tirso, 6 d'Alarcon, 4 de Moreto, 2 de G. de Castro, une seule de Guevara, de Rojas, de Matos, de Solis et de Bancès Candamo, plus 17 sainètes de Ramon de la Cruz, et quelques entremets de Divers. Des « Origines », en outre, nous avons : Fernando de Rojas (*la Célestine*), quelques pasos de Lope de Rueda, 1 pièce de Torrès Naharro, 3 drames et 8 intermèdes de Cervantès. Enfin, parmi les modernes : 4 comédies de Moratin, 3 de Gorostiza, 1 de Martinez de la Rosa, 1 drame de Zorrilla, 2 d'Echegaray, 2 de Balaguer et 1 de Guimera.

C'est peu ; mais, en inspirations et en influences, nous charrions dans tout notre théâtre une bien plus forte part de l'art castillan ; la France a dans ses veines un afflux considérable de sang espagnol, et nulle part il n'y eut entre deux peuples, en matière dramatique, autant d'échanges.

Quelques pièces de la Péninsule durent être acclimatées un peu partout ; car, à la belle époque, on les joua en Italie, aux Pays-Bas, même en Amérique... « A Vienne, à Munich, ajoute Sismondi, et jusque dans le sérail de Constantinople. »

Elles ont peu pénétré en Angleterre. Les langues différaient trop ; puis Shakespeare et les dramatistes similaires ou sortis de lui eussent exclu les Castillans, par leur parallélisme — et leur simultanéité (Lope de Véga et Shakespeare débutent presque la même année, vers 1590 et 1592 ; Shakespeare et Cervantès sont morts le même jour, le 16 avril 1616). — Toutefois, bien que les affinités percent sous les divergences, on ne peut pas plus établir de rapprochement entre la poétique du grand Will et celle de Caldéron qu'entre ces deux poëtes et nos maîtres classiques.

Un seul exemple d'adaptation d'une œuvre espagnole se présente sous Charles II : Crown arrangea la comédie de Moreto *On ne peut pas...*, sous le titre de *Sir Courthy Nice ou Cela ne peut être*. On a trouvé aussi que *la Dame Revenant* servit à Addison pour l'idée première du *Tambour* (1715), comédie imitée par notre Destouches (*le Tambour nocturne*). C'est possible, Addison ayant beaucoup voyagé.

Cependant Dryden avait lu Lope et Caldéron, et parle de représentations espagnoles à Londres. L'unique trace que j'en ai relevée dans le théâtre anglais du XVIII[e] siècle est une petite pièce de Dodsley, *le Roi et le Meunier de Mansfield*, 1736, imitée du *Villageois dans son coin* de Matos Fragoso (cette même comédie de Matos traduite par Linguet en 1770).

J'avais toujours été frappé de la parenté de ce sujet avec *le Roi et le Fermier* de Sedaine et *la Partie de chasse d'Henri IV* de Collé, sans pouvoir établir la

filiation. J'ai découvert un volume de 1756, *Choix de petites pièces du Théâtre Anglois*, par Patu, édité à Londres en français, et contenant la comédie de Dodsley, suivie, entre autres, d'une farce, sans nom d'auteur, *les Femmes métamorphosées ou le Diable à Quatre* (Elle est de Farquhar.) Or, Sedaine, puisant dans ce livre, arrangea en opéra comique, l'année même de sa publication, *le Diable à Quatre* (ou *la Double Métamorphose*) et en 1762 écrivit *le Roi et le Fermier*, d'après la pièce de Dodsley, gardant les noms des personnages.

Ce fut sans doute ce qui dicta le choix de Linguet, quand il ajouta à ses comédies de Lope et de Caldéron celle de Matos Fragoso, *le Villageois dans son coin*, que l'auteur de la pièce *le Roi et le Meunier* avait fait entrer dans une histoire du temps de Lancastre. A son tour, en 1774, Collé, ayant pour se guider Sedaine, Dodsley et même Matos, alors traduit, transposa la légende anglaise, substituant au roi Henry VI notre Henri IV.

J'ai eu l'occasion de signaler quelques imitations et traductions italiennes, surtout au xvii[e] siècle. En Allemagne, il faut attendre Wilhelm Schlégel et ses amis, pour forcer le barrage des idiomes. Et alors, quel torrent victorieux !

Frédéric Schack s'écrie : « Le drame espagnol devrait être l'école de nos jeunes gens et communiquerait une vie nouvelle à notre scène. » Et encore : « Il serait impardonnable de ne pas tirer parti de ce trésor. »

Combien aurions-nous plus raison, en France, de parler de même !

## TRAVAUX CRITIQUES ET HISTORIQUES

Je rassemble, en terminant, les travaux concernant le théâtre espagnol, pour servir à une « Histoire de l'Art dramatique en Espagne », ouvrage qui sera — lorsque les compatriotes de Caldéron songeront enfin à l'écrire — du plus sérieux intérêt, aussi pour nous.

C'est au pays même qu'il faut demander les Études principales : je les ai presque toutes citées déjà, et je les résume.

Au XVII[e] siècle, Nicolas Antonio composa, en latin, une volumineuse encyclopédie, précieuse à consulter, la *Biblioteca Hispana, vetus et nova*. Les deux in-folio de ce polygraphe, 1617-1684 (chanoine à Séville, chargé d'affaires à Rome par Philippe IV), sont la plus ancienne source de documents, incomplète et souvent inexacte, mais qui a rendu les plus grands services à la critique moderne.

J'ai fait beaucoup d'emprunts, dans la première partie de ce livre, à trois œuvres du même siècle, que je rappelle ici : le *Viaje entretenido* (Voyage amusant) d'Agustin de Rojas de Villandrando, très curieux, très brillant, très nécessaire pour la connaissance des origines de la scène espagnole ; le *Para Todos* (Pour Tous) et la *Fama Postuma*, l'un et l'autre de Montalvan ; le dernier, indispensable à qui veut écrire sur Lope de Véga. Ajoutons l'historien de Caldéron, Vera Tasis de Villaroël.

Blas Nasarre publie en 1749 sa *Dissertation sur les Comédies d'Espagne ;* ce n'est qu'une longue diatribe galliciste contre le drame espagnol. Analogues sont les travaux de Luzan et de Montiano. Je ne regarde donc

pas comme une histoire sérieuse les *Origines, Époques et Progrès du Théâtre espagnol*, que Garcia de Villanueva fit paraître en 1802, en s'appuyant exclusivement sur ces trois critiques.

La Huerta, dans l'*Étude* qui accompagne sa *Collection* d'auteurs (1785), mais surtout Moratin, avec ses *Discours préliminaires*, sur le XVIIIe siècle, d'une part, et sur les prédécesseurs de Lope de Véga, ont une autre importance.

Un ouvrage d'une grande autorité, principalement pour la partie matérielle du théatre, est le *Traité historique sur les Origines et les Progrès de la Comédie et de l'Histrionisme en Espagne*, de Casiano Pellicer (Madrid, 1804). On le consultera avec beaucoup de fruit.

Lista (*Lecciones*) ne fait que paraphraser Moratin. Ses *Leçons* s'arrêtent à Rojas: elles furent très retentissantes. J'ai parlé, en leur lieu. des autres critiques ses contemporains, et je ne puis que réunir ici leurs noms: Agustin Duran. Dionisio Solis, Martinez de la Rosa, Jeronimo de la Escosura (le Collecteur des textes dramatiques de 1826); puis, l'auteur du *Manual de Literatura*, Antonio Gil de Zarate, dont l'œuvre devrait être traduite en français, et serait pour nous inestimable. Eugenio de Ochoa, le créateur du *Trésor du Théâtre espagnol*, assura par l'autorité de ses articles biographiques (Paris, Baudry, 1838) la propagation de bien des erreurs. Javier de Burgos, Patricio de la Escosura, Carlos de Ochoa, Gayangos, Del Pidal, Alcala Galiano, Cañete, Rosell, Mora travaillèrent, en ce siècle, à la restauration du Théâtre Ancien, mais personne plus que les éditeurs dramatiques de la Collection Rivadeneyra, c'est-à-dire Eugenio Hartzenbusch (pour Lope, Caldéron et Tirso), Ramon Mesonero Romanos (chargé

de Rojas et des auteurs de second ordre), Fernandez-Guerra y Orbe (biographe de Moreto) et Eduardo Gonzalès y Pedroso (qui étudia les *Autos Sacramentales* et les colligea en un recueil allant des Origines au XVIII[e] siècle, de Gil Vicente à Bancès Candamo).

Don José Amador de los Rios laissant inachevée sa magnifique *Histoire de la Littérature espagnole* (7 volumes parus), Madrid, 1864, s'arrêta juste au commencement du théâtre, à Juan de la Encina. Enfin Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado dressa le *Catalogue bibliographique et biographique de l'ancien Théâtre espagnol, depuis ses Origines jusqu'au milieu du* XVIII[e] *siècle*.

En 1832, Mariano de Larra publie le *Pauvre petit Parleur*, « journal de lettres, » et les *Réflexions sur la manière de ressusciter le Théâtre espagnol*. Et parmi les écrivains qu'ils appellent, là-bas, « scénographes », se placent, à sa suite, Ferrer del Rio, Bastus, Lafuente (*Teatro Social*, 1845) et Fernandez de Cordoue, dont les *Mémoires intimes* sont des plus instructifs, mais moins encore que *les Souvenirs du temps passé* de Zorrilla.

Pour les dramatistes contemporains, il n'est pas inutile de parcourir le petit volume d'Ovilo y Otero, *Manuel de biographie et de bibliographie des écrivains espagnols du* XIX[e] *siècle* (1859).

Mais l'œuvre « scénographique » par excellence, indispensable à qui veut pénétrer la présente époque, est l'*Art scénique en Espagne* de José Yxart (2 vol., 1894 et 1895, malheureusement épuisés). L'auteur, acquis aux idées les plus avancées, analyse l'art dramatique espagnol contemporain, depuis Moratin jusqu'à Dicenta, fouille les recoins, cherche les filiations, étudie, à l'étranger, les directions nouvelles, le mouve-

ment russe, allemand, scandinave, consacre un chapitre à Tolstoï, Pisemsky, Hauptmann, Bjornson, Mæterlinck, s'inquiète des moindres indications parisiennes, depuis les pièces de romanciers purs, Flaubert, Goncourt, jusqu'à nos théâtricules de marionnettes et d'ombres chinoises (Bouchor, Rivière), et à la résurrection de la pantomime ; note même les idées de Mallarmé sur le théâtre, et n'oublie ni Bruant ni Yvette Guilbert. Le 2e volume (1896) est posthume. La mort prématurée de José Yxart est une perte vraiment sérieuse pour les lettres catalanes et castillanes.

Hors de l'Espagne, il y a des ouvrages considérables à signaler en Italie, en Angleterre, en Amérique et en Allemagne.

Trois noms italiens se recommandent à l'attention : Franchi, Signorelli, Riccoboni.

Le premier, écrivain satirique des plus curieux, vivait au temps des Maîtres de l'Age d'or, dont il parle : il écrivit en 1636 le *Ragguaglio al Parnasso*. Les deux autres sont du XVIIIe siècle. Signorelli, le principal, est l'auteur d'un ouvrage estimé, l'*Histoire critique des Théâtres*. Riccoboni, grâce à son talent de comédien, à sa vie aventureuse (1675-1753), à son séjour à Paris où il dirigea la Comédie-Italienne, est le plus connu des trois. C'est le moins bon écrivain, et ses rapports avec la scène espagnole se bornent à son livre *Réflexions et Critiques sur les différents Théâtres de l'Europe*.

Je transcrirai un fragment du *Ragguaglio*, pour donner au lecteur français une idée de la manière de Fabio Franchi : il est pris au chapitre *Obsèques poétiques à la mort de Lope de Véga* (1636, une année seulement, on le remarquera, après les funérailles réelles). La scène est à Delphes, au lendemain

de la mort de Lope, et l'homonyme du *Phénix*, Lope de Rueda, « figure toute ronde, » accueille les poëtes un à un et les présente à Apollon.

« Père du Soleil, Grajales, que voici, te supplie humblement de rayer les imperfections de ses pièces, dusses-tu ne pas laisser un vers entier... Tu vois Poyo, ce prêtre de basse stature ? Et Velarde, qui est ce gros homme ? Il demande qu'on oublie jusqu'aux titres de ses comédies, le *Cid*, *Doña Sol et Doña Elvire*, le *Comte aux mains blanches*. Ochoa te conjure, pour l'amour de Dieu, de donner de l'esprit à ses valets. Dis à Caldéron de faire beaucoup de pièces comme *C'est pis que ce n'était* et *Maison à deux portes*, à Montalvan de suivre les traces de Lope et à tous les poëtes espagnols de marcher dans les voies de celui qui vient de mourir ! Supplie Alarcon de ne pas quitter le Parnasse pour l'Amérique et de donner de nombreux pendants à la *Vérité suspecte* et aux *Maris en revue* ; personne plus que lui n'honorera la littérature, 'il s'abstient de mettre fin à l'action après le second acte, comme cela lui arrive.

« Vuesa Merced » (Votre Grâce) fera entendre à Coello qu'il excitera la jalousie s'il écrit souvent des pièces comme les *Jaloux d'Estramadure*. A Solis et à Francisco de Rojas veuillez recommander d'écrire 12 comédies par an ; car celles qu'ils ont faites n'ont qu'un défaut, c'est de ne pas être assez nombreuses. Hommage soit rendu à Guillen de Castro ! mais qu'il enlève de ses pièces les défis et ne traite pas l'honneur comme un sujet de droit strict ; puis, quand ses dames ont envie de s'évanouir ou s'appuient sur les personnages qui sont près d'elles, que cela ne soit donc pas un motif constant de querelles ! »

Après Lope de Rueda, Villaïzan prend la parole et prie le dieu d'empêcher les auteurs de se mettre à trois

pour écrire une pièce. Enfin, un troisième se lève et dit :

« Que tout écrivain dramatique soit docteur *en nom de Lope !* Sinon, qu'on le châtie une première fois par des sifflets et des murmures, une deuxième fois avec des pommes, raves et projectiles variés, et la troisième, avec des pierres ! »

L'Angleterre ne nous offre guère que le livre de lord Holland, *Mémoires sur Lope de Véga et Guillen de Castro*, 1817, où il examine longuement la question du *Cid*, rendant pleine justice à Corneille ; puis, plus récemment, les *Leçons sur les Belles-Lettres*, de Hugo Blair.

Mais l'Amérique a l'ouvrage de Ticknor, *Histoire de la Littérature espagnole*, 3 vol. in-8°, qui est classique. Au contraire de Lord Holland, Ticknor a été traduit en français (par Magnabal), et c'est le plus fréquemment feuilleté. Très riche en renseignements sur le théâtre, il contient cependant de nombreuses inexactitudes et de grosses lacunes. Il s'arrête au XVIIIe siècle.

Ce sont les Allemands qui tiennent le premier rang dans l'ordre de travaux qui nous occupe. Je ne reviens pas sur Wilhelm Schlégel, Immermann, Tieck et leur groupe. Un des meilleurs ouvrages qui soient à notre disposition est l'*Histoire de la Littérature espagnole* de Bouterweck (Gœttingue, 1814), traduite en français par Mlle Streck. On y trouve cependant des trous. Il omet complètement Alarcon.

Le baron Adolphe-Frédéric Schack (malheureusement non traduit) est le seul auteur qui ait écrit une *Histoire du Théâtre et de la Littérature dramatique en Espagne*, ouvrage très précieux, contenant beaucoup de faits. Passionnément épris de l'ancien théâtre espagnol,

Schack y voua sa vie. Dès sa jeunesse, il parcourut toutes les bibliothèques de l'Espagne et celles de l'étranger, où il pouvait découvrir quelque œuvre oubliée. Presque toutes les pièces dont il parle, il les a lues (plusieurs milliers). Il étudia toutes ces œuvres avec une conscience rare. Mais, dès qu'il est question de la France, il perd son sang-froid. Il est plein, contre nous, de terribles partis pris. Il tonne contre « l'absurde classicisme français », dédaigne Corneille et Molière.

J'arrive aux *Études* écrites en France.

Il faut d'abord mentionner les *Introductions* et biographies mises, par les divers traducteurs que j'ai cités, en tête de leurs traductions, depuis Linguet et La Beaumelle jusqu'aux plus récents.

J'ai parlé ailleurs de l'inouï Lecoulteux de Canteleu et de ses stupéfiantes appréciations. Elles sont exprimées dans l'*Essai sur la Littérature espagnole ;* Paris, 1810.

Sismondi (*Histoire des Littératures méridionales*, 1813) écrit d'après les Allemands (en matière de documents, du moins), mais avec une sécheresse, une étroitesse d'esprit protestant qui ne lui fait voir dans les drames religieux de Caldéron que du fanatisme et de l'extravagance, et dans ses grands drames de passion farouche, dans les catastrophes amenées par le terrible *pundonor*, que de la férocité. Il ignore des dramatistes de premier rang.

C'est Philarète Chasles (*Études sur l'Espagne*) qui ouvre vraiment la voie par un très beau livre, où il pénètre à merveille le théâtre et l'esprit espagnols. C'est bien lui, je crois, qui a découvert Alarcon ; il paraît le révéler à l'Espagne. Ce que l'on sait de la biographie de ce maître a été retrouvé par le savant Ternaux.

Viardot fit paraître en 1835 des *Études sur l'Espagne* très estimables, où se trouve un *Précis* de l'ancien théâtre, nourri de faits. Fauriel (1839) et Viel-Castel (1840) ont écrit de remarquables aperçus dans la *Revue des Deux Mondes* ; et ce dernier est le seul encore qui se soit occupé en France de Moreto : il a présenté quelques analyses détaillées de pièces de ce maître et a étudié longuement le *Vaillant Justicier*.

L'œuvre d'Adolphe Puibusque, *Histoire comparée des Littératures espagnole et française* (Paris, Dentu, 1843), mérite d'être classique. Le théâtre y est un peu noyé dans l'abondance des matières.

Antoine de Latour a de très jolies *Études sur l'Espagne*, où il traite de quelques auteurs, en particulier dans le théâtre ancien, d'Enciso, et, dans ce siècle-ci, de Lopez de Ayala et de Miguel Principe. M. Gustave Hubbard passe en revue un certain nombre d'écrivains dramatiques du XIXe siècle dans son *Histoire de la Littérature contemporaine en Espagne;* et je dois mentionner encore les articles de M. de Tréverret.

Enfin, l'*Histoire du Théâtre* de Ch. Magnin, mais beaucoup plus en détail l'*Histoire universelle du Théâtre* d'Alphonse Royer (en des chapitres très espacés à travers la volumineuse publication) étudient les auteurs dramatiques anciens de l'Espagne, la seconde notamment par de longues analyses de pièces.

On peut terminer cette nomenclature par quelques ouvrages plutôt scolaires, tels que l'*Histoire de la Littérature espagnole* de M. Eugène Baret et celle des *Littératures méridionales* de M. Demogeot.

Ajoutons un livre « à côté », récemment paru chez Ollendorff (1897), le *Théâtre en Espagne*, d'Henry Lyonnet, première série d'une revue des théâtres d'Europe ; recueil de notes amusantes et très utiles sur l'état pré-

sent des scènes de Madrid, les tournées d'acteurs, les pièces « par heures », les bouis-bouis, cirques, concerts andalous, etc., et les habitudes de la société contemporaine.

Actuellement, une orientation nouvelle vers l'Espagne semble poindre, qui a pour promoteur l'éminent critique Francisque Sarcey. Une pièce de Moreto, *San Gil de Portugal*, jouée à l'Odéon la saisondernière, 1897, en fut l'occasion.

J'ai gardé à part Moreto, et le drame de *San Gil* suivra cette étude.

---

II

# AGUSTIN MORETO

## § 1

## VIE, ŒUVRE, CARACTÈRE

### VIE APOCRYPHE ; VIE RÉELLE

Gil Zarate se plaint vivement de l'incurie de ses devanciers, qui, jouissant des œuvres de Tirso, de Moreto, d'Alarcon, ne s'enquirent souvent même pas de l'année et du lieu de leur naissance.

Moreto est-il de Madrid ? de Valence ? issu d'une famille illustre ? ou le fils d'une comédienne ?

Voici, il n'y a pas bien longtemps encore, comment, après avoir bien fouillé son époque, ses biographes racontaient sa vie.

Agustin Moreto naquit, vers les dernières années du XVI[e] siècle, de la señora Cabaña, Valencienne, professant l'art de la *caratula* et de la *farandula*, ce qui est proprement « baladine et comédienne ambulante » de petite troupe (8 acteurs et 3 actrices).

Élevé à Valence dans le métier maternel, il courut de là l'Espagne, et vint jouer, avec des domestiques, devant le roi Philippe IV une comédie improvisée. De ces premières années aucune autre notion. Il dut com-

poser assez vite un grand nombre de comédies et arriver à une haute célébrité.

Tout à coup il s'arrête, comme saisi de remords, se tourne vers le Ciel. A l'apogée de sa renommée, il renonce au théâtre, se réfugie dans les ordres et mène une vie d'austérités, en expiation, semble-t-il, d'une grave faute mystérieuse. Il outre les charités et les pénitences. L'hôpital de Saint-Nicolas n'a pas de maladies contagieuses qu'il ne soigne avec un zèle invraisemblable. Une pensée fixe le poursuit : celle du meurtre d'un jeune poëte tolédan, son ami, Baltasar Elisio Medinilla, très aimé de Lope, et dont on ne découvrit jamais l'assassin. Moreto, cependant, cède au besoin d'écrire deux ou trois pièces, comme poussé par une force invincible, uniquement pour y faire allusion à cette mort violente, et dans des termes tellement précis que seuls le meurtrier ou un complice pouvaient en parler de la sorte. Il va jusqu'à donner le nom, Toro, de l'armurier de Tolède qui forgea l'épée, arme empoisonnée, « mouillée, dit-il, de ton sang et de mes larmes ».

Il meurt enfin, dans les premières années de la seconde moitié du XVII[e] siècle, insérant dans son testament une clause étrange. Il demandait à être inhumé dans le champ des suppliciés, « en terre d'*étranglés pour assassinat* ».

Tel est le roman que vous auriez lu encore en 1855 dans les historiens littéraires de l'Espagne, et qu'on peut trouver, même aujourd'hui, reproduit en partie, dans certains dictionnaires biographiques.

Eh bien ! il n'y a pas un mot de vrai — mais pas un ! — dans toute cette histoire. Grâce aux recherches éclairées, de Fernandez-Guerra surtout, qui en consigna le résultat en 1856 dans la *Biblioteca* Rivadeneyra, la

vie de Moreto est reconstituée, authentiquement comme il suit.

Don Agustin Moreto y Cabaña naquit à Madrid, en avril 1618. Il fit ses études à l'Université d'Alcala de Hénarès, où il entra à 16 ans, 1634. A 22 ans, il fréquentait déjà les maîtres du théâtre et les poëtes illustres de l'époque, Guevara, Tirso, Rojas et Caldéron (1640). Mais il ne put être l'ami de Lope de Véga, comme le prétendent ses biographes apocryphes, puisque le jeune écrivain n'avait que 17 ans et étudiait à Alcala quand Lope mourut.

Comme tous les auteurs d'alors, il dut être soldat, quelque temps, et voyagea. On le retrouve, en effet, dans les Flandres, bien que Fernandez-Guerra conteste le fait : il allègue qu'il doit y avoir confusion, comme en ce qui est de la faveur du poëte, à la même époque, auprès du marquis de Dénia et du duc d'Ucéda. Ces événements se rapporteraient au père de Moreto; le marquis et le duc étaient morts au temps du fils.

Le bibliographe du XVII[e] siècle, Nicolas Antonio, qui eût pu nous éclairer là-dessus, est parfaitement muet.

Par des passages de ses comédies, le *Caballero* et la *Ressemblance à la Cour*, on peut croire que Moreto eut, rue des Infantes, à Madrid, des amours d'adolescent, et qu'il connut ensuite, intimement, « de grandes dames ».

Très vite après Alcala, il écrivit pour le théâtre (dès 1640). C'était alors un jeune homme à l'esprit vif, à l'allure décidée, et qui ne manquait point d'aplomb ni de désinvolture. C'est ainsi que le peint Le Sage, au livre VII, chap. XIII, de *Gil Blas*, d'après les mémoires qu'il put recueillir.

Il avait ses entrées dans les *saraos* et les « Académies des Magnats », même dans l'Alcazar royal, et il était de toutes les fêtes, littéraires et autres. Caldéron, pour

qui Moreto professa toujours un grand respect et une vive tendresse, l'introduisit au Buen-Retiro, et l'auteur de la *Ressemblance à la Cour* rima plusieurs comédies pour cette scène royale.

Une après-midi, le roi Philippe IV, las d'une partie de jeu de paume, entouré de ses bouffons et familiers, et la tête rompue par l'expédition des affaires et les mauvaises nouvelles arrivant coup sur coup des progrès de la révolte du Portugal, voulut se distraire par un de ses passe-temps préférés, la représentation d'une comédie improvisée. On se rendit au Colisée du Buen-Retiro, et le roi, ayant indiqué pour sujet aux poëtes présents la *Création du Monde*, leur distribua les rôles.

Celui du Père Éternel fut donné, en sa qualité de septuagénaire, à Luis Vélez de Guevara, huissier de la chambre de Sa Majesté, et l'illustre auteur alors de 400 pièces. Le personnage d'Adam, d'âge plus vigoureux, échut à Caldéron; on n'a pas retenu le nom de l'acteur, non moins célèbre sans doute, qui joua Ève; enfin, le quatrième rôle, Abel, fut confié au jeune Moreto.

Une scène bien curieuse de cette comédie nous a été conservée — en petits vers de sept pieds, comme presque toutes. Adam avait volé au Créateur quelques friandises, et le dialogue suivant s'établissait :

« Père Éternel de la lumière, pourquoi restes-tu fâché contre moi? — Parce que vous mangeâtes les poires. Et je jure Dieu, ainsi que cette Croix, que je vous mettrai aux galères ! »

Adam se défendait longuement, si longuement que le Père Éternel s'exclamait en l'interrompant :

« Par le Ciel supérieur formé de ma main ! que j'ai donc regret d'avoir créé un Adam si bavard ! »

Cependant, Moreto, dans la coulisse, s'impatientait, ne voyant jamais venir son entrée. Adam poursuivait avec Eve une scène d'amour, qui n'en finissait pas.

> Douceur de voir et d'ouïr !
> Ève, chair de la chair mienne !...

Ève répondait, pâmée :

> Qu'à jamais je t'appartienne,
> O mon bien !...

Alors, Moreto, avec une suprême inconvenance, acheva le vers, que Fernandez-Guerra se refuse à rapporter, le déclarant inaudible à des oreilles modernes.

Le roi Philippe IV et sa cour ne s'offensaient pas de ces gaillardises, dont on rencontrait l'équivalent, en ce temps-là, même dans des couvents de religieuses.

Très peu de pièces de Moreto (sept, en tout) gardent des traces de l'époque de leur composition. *Les Tromperies d'une tromperie ou la Confusion d'un papier* sont de 1641 ; l'auteur y fait allusion au soulèvement du Portugal. Dans *Sans honneur pas de vaillance*, 1642, il est question du second mariage du comte-duc Olivarès. De la même manière, on a pu fixer les dates : 1648, pour la *Vierge de l'Aurore ;* 1652, pour la refonte de la *Ressemblance*, d'après le manuscrit original; 1653, pour *De Dehors viendra... ;* 1654, pour *l'Occasion fait le larron*. Enfin, l'on sait qu'il écrivait *Sainte Rosa du Pérou* quand il mourut, 1669.

Schack prétend que Caldéron, dans le *Feint Astrologue* (1632), parle déjà du *Joli Don Diègue*, l'un des chefs-d'œuvre de Moreto. Cela ne saurait être, le poëte n'ayant alors que 14 ans. Caldéron mentionnait un proverbe courant auquel le type célèbre de Moreto

allait faire une fortune. On disait d'un fat *joli Don Dièque*, comme ces noms « Jean-des-Vignes, Diego Moreno, Pedro de Urde-Malas, Perico de los Palotes, Diégo de Bonne-Nuit, » etc., servaient à désigner d'autres figures populaires. Moreto n'écrivit sa comédie si connue que trente ans après, en 1662.

J'ai parlé, au chapitre de Solis, de la fermeture générale des théâtres, de 1644 à 1649. Des deuils de cour en avaient été l'occasion; mais les conseillers rigides du roi l'emportant, l'art dramatique subit à ce moment de graves atteintes. Lope de Véga n'était plus là pour le protéger, du haut du Tribunal même de l'Inquisition ; le Saint-Office proscrivit l'ancien Président de ses familiers : Lope entier fut interdit. On défendit aux auteurs existants toutes pièces nouvelles (sauf les *comédies de saints*). Il fallut bien *refondre* les anciennes ! crime qu'on a tant reproché à Moreto.

Les poëtes ne devaient plus présenter sur la scène que des vies et des morts édifiantes, sans mélange d'amour. Par exception, on autorisait à côté des actes sacramentels les sainètes et les farces satiriques appelées *entremeses*. Les comédiens furent rigoureusement réglementés ; les actrices, tenues d'*être toutes honnêtes* : défense d'aller les voir.

Quand on se fut un peu departi de tant de sévérité et qu'enfin on eut permis de nouveau les drames historiques, Moreto se remit à l'œuvre. De 1650 à 1654, il fit jouer un assez grand nombre de pièces, et à 36 ans réunit en volume celles qui avaient reçu du public le meilleur accueil : la *Première partie* de ses Comédies parut en 1654. C'est dans cette collection que se trouvent *De Dehors viendra...*, *Dédain pour Dédain*, *Fourberie en avant!* et les *Juges de Castille*. L'imprimeur de cette édition princeps était le « maudit » Diego Diaz de la

Carrera. Entre tous les éditeurs voleurs, sans foi, ignorants et cupides, il jouissait de ce surnom !

Tant de difficultés éloignaient de la scène les poëtes. Dans le *Para Todos*, Montalvan en comptait jusqu'à 77 écrivant à la fois pour le théâtre : en 1658, on ne peut plus en citer quatre. Un moment, il n'y a que Caldéron, Moreto et Solis. Peut-être ces trois maîtres pensèrent-ils que les interdictions les atteindraient moins sous l'habit religieux et que la qualité d'ecclésiastique leur donnerait, comme à Lope, Tirso, Montalvan, etc., plus de force. Autant cette explication-là qu'une autre! puisqu'on ignore pour quels motifs les trois amis renoncèrent au siècle, Caldéron en 1651 (un an après ce long relâche de cinq années), Moreto quelque temps plus tard, et Solis lors de la seconde fermeture des théâtres, en 1666, pendant la minorité de Charles II.

Je n'ai pu découvrir la date exacte à laquelle Moreto se fit prêtre, mais ce dut être peu avant 1657, année où le cardinal Don Baltasar de Moscoso (des Altamira), archevêque de Tolède, réorganisa la confrérie de San Pedro et y joignit l'hôpital de Saint-Nicolas : Moreto se trouve alors chapelain de cet archevêque, et Don Baltasar le loge audit hôpital, sans titre particulier ni charge.

Depuis ce moment, il soigne les malades, vit avec eux, mais *sans abandonner le théâtre*. C'est alors qu'il écrit : *On ne peut pas...*, *la Force du Naturel*, *le Joli Don Diègue*, *le Caballero*, *la Ressemblance à la Cour*. En 1664, il refond la *Paysanne de Vallécas* de Tirso, qui devient *l'Occasion fait le Larron*, etc.

Prêtre, il n'en resta pas moins très lié avec ses anciens amis d'Alcala, le portugais Don Juan de Matos Fragoso et le joyeux (bien que harcelé par la pauvreté) Don Jeronimo de Cancer, ses deux plus fidèles

collaborateurs, ainsi qu'avec le grand Caldéron. Dans les « saisons » (temporadas) que ces poëtes faisaient à Tolède, ou bien quand Moreto séjournait à Madrid, il leur arrivait souvent d'esquisser ensemble une comédie, suivant la vieille habitude de leur fraternelle amitié.

Moreto composait *Sainte Rosa du Pérou*, et la pièce était fort avancée, quand il fut atteint de la maladie mortelle, contractée sans doute par son dévoûment aux pensionnaires de son Hôpital, qui l'emporta à 51 ans et demi, en octobre 1669.

Il disposa, dans son Testament, qu'on l'ensevelît dans le pré du *Carmen*, avec les restes de ceux qu'il avait assistés dans leurs maladies, parmi les doux de cœur et les humbles.

Le mystère de la mort de Baltasar de Medinilla a pesé injustement sur la mémoire de Moreto, qui n'en put matériellement être l'auteur, vu qu'il avait deux ans à cette époque (1620). On prit prétexte de la clause de son testament visant le lieu de sépulture, où on lut *Pré des Étranglés* (Ahorcados) au lieu de *Pré du Carmen;* tandis que Moreto, recueilli dans une vie de charité et de religion, voulut être enterré, ce qui est tout simple, dans le champ des Pauvres.

L'inventeur de cette légende est Don Ramon Loaisa. Le nom de Moreto resta longtemps associé à l'événement qui avait frappé les imaginations. L'on fit sur ce sujet des zarzuelas, des comédies, des nouvelles, des compositions lyriques, où l'on rappelait, en se trompant tout d'abord sur l'an de naissance de Moreto, que Lope tonna contre le meurtrier sans le nommer, tandis que Tamayo de Vargas s'était hasardé seulement à dire que Medinilla reçut la mort « de qui devait le moins la lui donner ».

Tous les portraits que l'on conserve de Moreto en Espagne, soit dans les musées, soit dans les théâtres, sont faux. Ils furent reproduits sans doute, pour la plupart, d'un tableau du temps que l'on voyait au *Refuge* de Tolède, mais qui ne s'y trouve plus. Il représentait, à mi-corps, un homme que l'on prit pour Moreto ; on y lisait l'inscription : « A l'âge de 55 ans ». Or l'auteur de *San Gil* mourut dans sa 52e année.

## LES CHEFS-D'ŒUVRE

Dans l'éclatante résurrection, sur les scènes allemandes, des anciens dramatistes castillans, le *Richomme d'Alcala ou le Vaillant Justicier* égala les triomphes de Caldéron. Le drame de Moreto (traduit par Dorhn) excita au même degré l'enthousiasme de Goëthe, de Tieck, d'Immermann ; il va de pair avec les plus beaux du théâtre espagnol.

Le *rico-hombre* (« richomme »), appelé à une autre époque *magnat*, et qui devint au XVIe siècle le *grand d'Espagne*, représentait la noblesse supérieure, touchant de près, parfois, aux races régnantes, tandis que le petit noble, l'*hidalgo*, pouvait n'être qu'un gentillâtre, et même qu'un paysan : en Galice, par exemple, où personne n'était roturier. Les ricos-hombres, au moyen âge, sont orgueilleux et puissants, grands seigneurs feudataires, ne tenant au roi que par un léger vasselage. Pierre le Cruel — la providence des dramatistes castillans — abaissa la superbe de ces leudes, comme en Allemagne, deux siècles plus tôt, Frédéric Barberousse avait humilié les burgraves, et comme en France, cent ans après, Louis XI abattra la féodalité. Le roi Don Pèdre et le roi Louis, protecteurs du Peuple contre les Grands, en dépit de la férocité qui leur fait

concevoir jusqu'au fratricide, sont demeurés populaires. Les chroniqueurs et les poëtes ne disent point « Pierre le Cruel », mais « Pierre le Justicier ».

Il paraît souvent sur la scène espagnole; en silhouette, généralement. C'est lui, dans Caldéron, qui approuve la *saignée* du « médecin d'honneur » Don Guttiere. Ce roi-là n'entend guère la plaisanterie : le gracioso de ce même drame, nommé Coquin, ayant voulu rire, Don Pèdre lui déclare gravement que, s'il ne le déride pas avant un mois, il lui arrachera les dents. On a trouvé ce bouffon peu gai ; ses plaisanteries semblent forcées et froides. Il y a de quoi !

Dans le *Rico-hombre d'Alcala*, ce n'est pas un profil que Moreto nous donne du roi Don Pèdre : il le peint bien de face, et sous deux aspects, « justicier », puis « vaillant ». La couleur est énergique, et frappant le tableau des mœurs et de l'état social de l'époque.

Don Tello habite loin de la cour et tyrannise toute une contrée. Son caprice règne. Le roi? on n'oserait l'invoquer contre lui : le sceau royal n'est obéi qu'autant que Don Tello y consent. Prié au mariage d'un vassal, Don Rodrigue, qui lui a demandé de l'honorer comme témoin, Tello enlève impudemment la jeune femme, Maria, le soir des noces.

Une autre femme, la noble Léonor, a été outragée par le *rico-hombre ;* elle pleure, avec Rodrigue, leur impuissance à se venger, quand passe le Roi. Il poursuivait au galop son frère, Henri de Transtamare ; son cheval s'abat dans Alcala, et, sans se faire connaître, il se présente chez Don Tello. Surpris de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il entend, il se donne pour un soldat, et vingt fois pense se trahir. Le rico-hombre aime les soldats, et l'accueille ; mais il laisse librement éclater

son insolence et son mépris de la justice et du roi. Ils se retrouveront à Madrid.

Dans l'Alcazar royal, où Pèdre a fait mander Don Tello, il feint de ne pas le voir, le laisse attendre, l'humilie, l'exaspère. Puis, violemment, il le contraint au respect, allant jusqu'à une correction manuelle, jusqu'à saisir la tête de cet homme dévoré d'orgueil et à la cogner à plusieurs reprises contre une colonne. Il est la justice, et le prouve. Et quelle jolie scène que celle du soldat et du *contador*, à qui il donne audience, tandis que le richomme se morfond à attendre, sans pouvoir comprendre que le roi ne s'empresse pas de le recevoir immédiatement. « L'administration de Murcie est vacante, dit au roi le *contador*, espèce de trésorier-payeur général de ce temps-là, et pour les services que j'ai rendus je demande... — Est-ce rendre des services que de s'enrichir ? » répond le roi. Et il donne la place au pauvre capitaine, un peu rude dans son parler, mais brave et probe. Le militaire ravi rend grâces. Don Pèdre lui tend la main et serre la sienne à la briser. « Lâchez ! lâchez-moi ! crie le capitaine furieux, ou sinon... — Voilà comment j'aime le soldat ! » fait le roi en riant. Et le capitaine en s'en allant riposte franchement : « Et moi aussi, j'aime les rois comme ça ! »

A son tour, Don Rodrigue vient demander justice. Il reconnaît son hôte d'Alcala. Mais ici Pèdre est le roi. « Que voulez-vous ? — Sire... vous le savez. — Comme passant, non comme roi. — Eh bien donc, Don Tello, le richomme d'Alcala, qui donne à la tyrannie le nom de pouvoir, m'a volé ma femme... — Qu'y puis-je ? Si vous y consentîtes, il faut bien que j'y consente aussi. — J'étais sans épée. — Et dans la suite, vous fûtes désarmé toujours ? — Je ne peux venger mon injure

contre son pouvoir. — Ce n'est donc pas l'injure qui vient se plaindre, mais la peur ? — Sire, je ne crains pas l'homme, mais la puissance de son nom. — Et quand l'homme est seul, sa puissance combat-elle avec lui ? — Alors, quand je vous demande justice, vous ordonnez que je me batte... — Je ne veux pas que vous ayez à vous battre ; je voudrais que vous l'eussiez fait. »

Don Pèdre ajoute qu'il peut lui rendre sa femme, mais non son honneur. « Dois-je entendre qu'il m'est permis de tuer Don Tello? — Comme roi, je vous le défends ; comme gentilhomme, je n'ai rien à vous dire. » Rodrigue croit comprendre : la dague à la main, il défie le ravisseur ; on les arrête.

Quant à Tello, Pèdre le vaincra, non en noblesse et en justice seules, mais par l'épée. Comme il a été mieux que lui *justicier*, il veut que le richomme confesse qu'il est plus que lui *vaillant*. Tello ne l'avait-il pas accusé, dans sa seigneurie, au premier acte, de n'avoir su frapper qu'un chanteur et qu'un prêtre ?

Pèdre, caché dans un manteau, s'en va le tirer lui-même de sa prison, alors que, condamné à mort, le rico-hombre amèrement se plaignait de succomber sous la puissance royale, mais non par la valeur de l'homme. Ah ! s'il pouvait défendre sa vie, épée contre épée ! entre Don Pèdre et lui, les rôles changeraient !... Le roi, déguisé, l'amène dans l'allée obscure d'un parc. Ils se battent. Tello est blessé. On accourt avec des flambeaux, et c'est pour éclairer le richomme humilié, à la merci de son souverain. « Valez-vous ce chanteur et ce prêtre? » dit Pèdre.

D'autres éléments dramatiques s'ajoutent à cette action, qu'égaie le gracioso Peregil (Persil) : il y a l'apparition du fantôme de ce prêtre que le roi a tué ; il y a l'évocation du fratricide futur et la silhouette d'Henri

de Transtamare. L'histoire du richomme semble détachée d'une grande épopée historique, enveloppant les amours de Tello et de Léonor (qu'il épouse au dénoûment), de Rodrigue et de Maria (qui est rendue à son mari), d'Inès et de Peregil... car tout se termine par des mariages, telle une simple comédie ; tandis que le spectre sanglant des champs de Montiel s'ébauche dans un proche avenir...

*Le Roi Vaillant et Justicier* (autre titre du *Richomme*), drame héroïque vraiment national, marqué du sceau du génie, est une œuvre magistrale, d'une vigueur étonnante, aux vers serrés et prompts, à la poésie large et haute. Il n'est pas sans analogie avec la pièce de Lope, *le Meilleur Alcade est le Roi*. Le seigneur tyran (infançon) contre qui sévit le Justicier Alphonse VII, roi de Castille et de Léon, s'appelle aussi Don Tello, et enlève, comme son homonyme, la femme de son vassal Sanche, au moment des noces, où il est parrain. La conduite des deux drames est très différente. Le malheur d'Elvire, chez Lope, est plus complet que celui de Maria, la femme de Rodrigue, chez l'auteur du *Richomme;* et le roi, qui est venu en personne fouler aux pieds l'orgueil de l'infançon, ne peut rendre à Sanche sa femme avec l'honneur recouvré qu'en faisant surseoir à son office le bourreau : il force Tello, avant de lui prendre la tête, de donner à Elvire sa main.

Mais l'idée première du drame de Moreto a été tirée de deux autres pièces : d'une, d'abord, très vieille, de Lope, *les Fiancés d'Hornachuelos*, et surtout d'un drame qui a donné lieu à bien des dissertations et à des recherches nombreuses. Le véritable original du *Richomme d'Alcala* s'appelle *le Roi Don Pedro à Madrid ou l'Infançon d'Illescas*, et fut inscrit parmi les œuvres de Tirso. Il est attribué, également, sous son second

titre, à Lope de Véga; d'autres éditeurs l'adjugent à Caldéron, et, plus généralement, on a soutenu qu'il était d'Andrès de Claramonte.

Hartzenbusch a écarté la paternité de Lope (on avait confondu avec le *Caballero d'Illescas*), et restitué l'œuvre à Tirso. *Le Roi Don Pedro*, drame de Tirso, fut, dit-il, refondu par Claramonte, en 1626. Or voici que depuis ce jugement l'année de la mort de Claramonte est découverte, fixée à 1618 ! L'on a donc décidé que la pièce de 1626 était une rèfonte de deux drames distincts, l'un de Tirso, l'autre de Claramonte. Mais ceci, vraiment, ne fait pas grand chose à l'œuvre ni à la gloire de Moreto.

*Dédain pour Dédain* passe, on l'a vu, pour la plus parfaite comédie du théâtre espagnol. C'est à elle que Moreto doit son renom impérissable. Tout y est achevé, les caractères, le développement de passion dans l'âme de Diana, qui contient tout le drame, la couleur des tableaux qui se suivent, d'une finesse, d'une élégance exquises.

On a l'habitude de reprocher à Moreto de prendre ses pièces à tout le monde. Ainsi, *Dédain pour Dédain* ne serait qu'une comédie de Lope arrangée (*les Miracles du Mépris*). Il n'y a, certes, aucun rapport entre les deux. Carlos et Diana sont très prudents, s'arment contre l'amour. Ce ne sont pas des amants qui *méprisent;* ils se gardent. Tout l'intérêt de cette étude profondément psychologique est dans l'effort continu de Diana pour surprendre une défaillance chez l'homme qui fait profession d'indifférence vis-à-vis d'elle — désireuse uniquement d'en triompher et sur l'heure de l'en punir cruellement. Le gracioso Polillo, qui est un garçon de tête et de sens, maintient son maître énergi-

quement dans la voie étroite, bordée de précipices, où le vertige attire à chaque instant Carlos. L'abandon d'une minute, il est perdu. Diana sans cesse l'attaque pour le trouver en défaut, et près de s'évanouir il doit se maîtriser sans cesse, faire preuve d'une présence d'esprit aigu et froid. Elle se blesse à ce jeu, s'ensanglante... C'est un des plus jolis duels d'âmes qui soient au théâtre.

L'idée en paraît chère à l'auteur et semble se rapporter à des événements de sa vie : il y revient dans d'excellentes pièces, telles que *Moi pour vous et vous pour un autre*, et *le Pouvoir de l'Amitié.*

La liste des précédentes comédies où Moreto aurait puisé pour *El Desden con el Desden* est assez longue. Aux *Miracles du Mépris* on ajoute deux autres pièces de Lope, *la Belle Laide* et *la Vengeance des Femmes ;* il a fait tellement oublier la première qu'il semble que ce soit lui qui invente : *Dédain pour Dédain* aurait plutôt quelque parenté avec l'autre. On rapproche encore de la même pièce *Pour vaincre l'amour il faut le vouloir vaincre* de Caldéron, *la Jalousie guérit de la jalousie* de Tirso, *le Mépris en qui aime* de Montalvan et *Ce à quoi oblige le dédain* de Rojas.

Mais qu'importe que d'autres aient traité avant Moreto ce sujet éternel ! Sa supériorité est telle qu'on ne peut lui opposer d'antérieurs modèles. Ce terme de *modèle* serait bien impropre ! et aucune de ces œuvres ne subsiste devant la sienne. Au contraire, il a été imité de toutes parts.

Laissons la *Princesse d'Élide.* Il serait cruel d'insister sur la défaite de Molière, qui dut rapidement, et par ordre, ébaucher sa pièce pour un divertissement de cour. Le bouffon y est insipide ; la plus jolie scène de la comédie castillane, celle du bal, a disparu ; celle du

jardin, si charmante, est indiquée à peine ; toute la couleur est changée et ternie. « Cette rage des écrivains français de tout faire se passer en un jour, gronde Schack, contribua au pâlissement. » Les auteurs espagnols qui triomphent de la comparaison des deux pièces sont absurdes ; mais nos critiques des deux derniers siècles le furent bien davantage de prétendre que Molière avait perfectionné Moreto. (Peut-être l'auteur de la *Princesse d'Élide* s'est-il ressouvenu de Diana lorsqu'il créa Célimène.)

Je trouve des inspirations indirectes du *Desden con el Desden* en des œuvres éloignées et chez des poëtes considérables. N'en reconnaît-on pas des transpositions dans *Turandot* de Gozzi, où la princesse de Chine, aussi fière, aussi belle, aussi froide que la fille du Comte de Barcelone, met en déroute comme elle les poursuites des plus nobles prétendants et, à la fin, est vaincue par l'énergie du chevalier que nulle difficulté ne rebute? Et la *Loueuse* (Locandiera) de Goldoni, dont le rôle est poussé à la gaîté, ne dépense-t-elle pas autant de coquetterie que la Diana de Moreto pour venir à bout du seul de ses galants qui la pique par son insensibilité? Mais les deux pièces italiennes ne sont qu'une fantaisie et un vaudeville. Allons plus haut; élevons-nous à Marivaux et à Musset : Des scènes de *Dédain pour Dédain* font penser au *Jeu de l'Amour et du Hasard*. Mais Carlos et Diana évoquent bien plus justement les figures de Perdican et de Camille. Il y a aussi dans la pièce espagnole le personnage de Rosette : elle s'y nomme Cintia, et nous appréhendons un moment que la comédie ne devienne drame. Carlos, pour irriter Diana jusqu'à la folie, doit persuader à la jolie suivante qu'elle ne rêve point, qu'il l'élève réellement au rang d'épouse.

« Vous avez mauvais goût ! murmure Diana, que la douleur rend presque muette. — Mauvais goût, Madame ? Cintia passe, regardez-la. Même de loin, vous reconnaîtrez toutes les raisons que sa beauté me donne de la choisir. Voyez ces cheveux magnifiques emprisonnés, et qui ne veulent pas que je reste libre. Considérez comme son beau front s'unit à ce délicieux visage, et comme ses yeux boivent la lumière de tous les astres du ciel ! » Il détaille une à une toutes les beautés visibles de la jeune fille, et chaque parole est une flamme qui brûle l'orgueilleuse Diana.

La vérité s'échappe enfin de ce sein fermé ; c'est à Cintia que Diana se confesse, dans un torrent embrasé de passion, d'aveux tumultueux comme une lave. Chez le poëte français, Rosette meurt du coup : *on ne badine pas avec l'amour!* Mais les Espagnols nous ont habitués aux femmes qu'on sacrifie. Cintia souffre et se résigne ; elle acceptera un autre galant, et, comme pis aller, le prince de Béarn lui paraît tout à fait sortable.

Le *Rico-hombre de Alcala* et le *Desden con el Desden* ont été excessivement joués et produisent toujours un très grand effet. Les deux pièces ont été publiées à Paris, l'une et l'autre : la première — non traduite — dans une curieuse Collection formée par le philosophe Auguste Comte (Librairie Schmitz, 1854) ; l'autre, dans la traduction d'Habeneck (*Chefs-d'Œuvre du Théâtre espagnol*), parue en 1862 chez Hetzel.

Après *Dédain pour Dédain*, les deux plus célèbres comédies de Moreto sont *le Joli Don Diègue* et *De Dehors viendra...*

*Le Joli Don Diègue* est le chef-d'œuvre du genre dit « de figuron », que son auteur a pour ainsi dire créé. C'est le type du fat, du mignon, amoureux de sa taille,

qui se bichonne comme une femme. L'œuvre est charmante, et, plus encore que dans sa conduite, le mérite en est dans le mérite soutenu, dans les fins détails de la « figure » (un peu chargée, comme toutes celles qui emplissent uniquement le cadre de ces sortes de comédies). On s'y moque du style précieux, et le gracioso Mosquito (il n'en est que de spirituels chez Moreto) peut être signalé comme l'un des plus plaisants entre ses confrères. — Moreto s'est inspiré pour cette pièce de celle de Guillen de Castro intitulée *le Narcisse dans son opinion*.

Très amusante et très goûtée est la comédie *la Tante et la Nièce*, plus connue sous le titre (qu'on abrège de moitié) *De Dehors viendra qui de la Maison nous chassera*. Une vieille coquette, une ingénue quelque peu évaporée, un capitaine d'aventures, bon vivant militaire, un docteur en droit poltron, avec un gracioso très drôle, écuyer, du nom de Chichon, sont les personnages. On trouvera les figures poussées au grotesque; toutefois, les caricatures (le Licencié et Don Martin) sont plutôt du second plan. L'auteur a fait de la Veuve, Doña Cecilia (la Tante) et de l'Alférez Aguirre des copies très exactes de types de son temps. Qu'importe que cette comédie ait gardé quelque chose de *Quand nous arrivèrent-ils?* de Lope, et de l'*Eau Ferrée de Madrid?* Moreto transforme, rend siens les éléments venus d'ailleurs. Voulez-vous voir ce qu'est vraiment une imitation, une réduction inférieure d'une œuvre maîtresse? Lisez la piètre transcription que fit de *la Tante et la Nièce* Thomas Corneille dans le *Baron d'Albikrac*.

*La Ressemblance à la Cour* et *le Caballero* ne le cèdent en rien aux pièces de même genre qu'écrivit Caldéron.

*La Ressemblance à la Cour* est une merveilleuse refonte que Moreto fit de sa propre comédie *la Ressemblance.* Il ôta de cette œuvre de début, dont le sujet était heureux, mais la conduite maladroite, tout ce qui, de notre temps, eût semblé superflu ou mal en scène, et le remplaça par des parties tout autres, préparant mieux les revirements, élucidant les situations, comme s'il travaillait la pièce d'un autre auteur. L'œuvre fut améliorée « au quintuple », écrit Fernandez-Guerra. Ceux qui ont pu avoir entre les mains la première version, d'où Moreto tira cette comédie si remarquable, ont profondément admiré la façon dont un auteur sut se corriger, s'adapter lui-même et « se refondre ».

Il est certain que *la Ressemblance à la Cour* fait songer au *Châtiment du « Je pensai que »* de Tirso et à la *Comédie amusante* de Cervantès, et que les « sosies » n'en sont pas pris dans l'observation directe de la nature, mais d'après les *Ménechmes* de Plaute, comme déjà les *Tromperies* de Lope de Rueda, perfectionnées par Timoneda (*Menecmos*). Mais combien d'autres viennent des jumeaux latins ! Depuis la *Comédie des Erreurs* de Shakespeare, et les « ressemblants » de Rotrou, de Regnard et de Florian, jusqu'aux *Mémoires de Juan Garcia* de Breton de los Herreros.

Toutes les qualités d'une jolie œuvre, urbanité, galanterie, fluidité des vers, esprit, clarté, correction et légèreté du style se font admirer à la fois dans le *Caballero.* C'est une délicieuse comédie de cape et d'épée. La conduite en est irréprochable; mais il ne faut pas lui demander de la vraisemblance, et l'on doit se contenter de se laisser amuser par un dialogue plein de vie et des situations franchement comiques. « Les maisons n'y ont pas de portes, et les voix se ressemblent toutes; ajoutez l'auxiliaire puissant des manteaux qui

cachent le nœud de la comédie, lequel sans eux courrait risque de se découvrir et de se défaire à tout moment. »

Il convient d'inscrire parmi les pièces de rang supérieur *la Trahison vengée*. C'est une véritable tragédie : point d'épisodes, absence de longueurs ; le dialogue est sévère, le style sentencieux. Elle a surtout d'admirable la droiture des caractères : celui, rude et franc, si original, de l'illustre Lope de Figueroa, et celui de la femme de Don Diego, Beatriz. Le culte de l'honneur y est farouche, poussé jusqu'à l'idolâtrie, et la hardiesse du dénoûment rend le drame digne de Caldéron.

Dans une autre note, voici encore deux pièces excellentes, *On ne peut pas...* et *Fourberie en avant !*

*On ne peut pas...* (que l'on trouve avec ce titre plus complet : *On ne peut pas garder une femme*) est une comédie de caractère de premier ordre. Profondeur d'analyse, science des passions, Moreto y montre les qualités d'un grand auteur dramatique. La conclusion est généreuse et naturelle : il n'y a de sûreté que dans la bonne foi ; impossible, autrement, de garder une femme. Lope avait écrit *le Plus grand Impossible ; On ne peut pas...* est la même pièce, dont l'action a changé de milieu social. La comédie de Lope est plus élégante en la forme ; celle de Moreto plus vraisemblable et plus magistrale. Molière mit admirablement à contribution l'une et l'autre pour l'*École des Maris*, en y fondant des traits d'autres pièces encore. (J'ai parlé de l'imitation anglaise de Crown.) Comme la *Fille à la Cruche*, *On ne peut pas...* débute par une assemblée littéraire : la condition de fortune des poëtes y est présentée en contradiction avec ce que l'auteur en dit dans une autre pièce, *l'Occasion fait le Larron ou le Troc des Valises*.

Le plus gai, le plus animé, le plus vivement intrigué des ouvrages dramatiques de Moreto a pour titre *Fourberie en avant !* Dans son genre, c'est une des meilleures pièces de l'ancien théâtre. Le gracioso Millan en est l'âme. Au lieu d'être ajouté à l'action, comme chez beaucoup d'auteurs, c'est lui le ressort principal. L'intrigue est d'une grande nouveauté, et toute la pièce conduite avec une rare maîtrise. Quant aux sources, on renonce à les indiquer : elles seraient en trop grand nombre. Mais ce dont Moreto s'est servi était si médiocre, si confus, si mal venu que vraiment cela ne saurait compter. Voici ce qu'écrit à ce propos Fernandez-Guerra :

« Il serait ridicule d'aller rechercher quels furent les aïeux de ce drame ; ils ne se reconnaîtraient pas dans leur descendant. C'est un auteur original que celui qui sait d'éléments vulgaires former une œuvre toute nouvelle ; de ressorts mal employés, abolis, conséquemment inconnus, créer des sujets admirables où l'enchaînement des situations est naturel, où les détails exquis sont tous à leur place, où l'action se développe comme si elle était née vraiment là. »

## « REFUNDICIONES »

On a fait à Moreto un assez grave reproche. Ses pièces les plus originales seraient de simples démarquages. Manquant d'invention, il se serait contenté d'exhumer des comédies oubliées, s'appropriant, par une façon autre et un changement de titre, des œuvres nombreuses de poètes précédents. C'est ce que les Espagnols appellent une *refundicion*.

Moreto a dans son théâtre, en effet, beaucoup de *refundiciones*. Mais ces refontes ne sont point telles

que la malignité les accuse, et si le poëte n'y a pas l'invention première, il est loin de n'y point faire montre d'originalité. En redonnant la vie à de vieilles pièces mortes, et souvent mort-nées, Moreto suivait un usage général. Il n'a nullement la spécialité de *refundidor*, et cette réputation injuste pour son talent et pour son caractère, qu'on ne s'est pas avisé de faire aux autres, lui vient uniquement d'une très mauvaise plaisanterie de l'auteur comique Jeronimo Cancer.

Voici, dans le *Vejamen poetico* (Satire poétique) de Jeronimo Cancer y Velasco, le passage célèbre du chapitre « Songe du Siège du Parnasse et de l'appel d'Apollon aux Espagnols » qui resta attaché à la renommée de Moreto :

« Au milieu du péril, je remarquai que Don Agustin Moreto était assis, tournant et retournant des papiers, qui me parurent être des comédies très anciennes, dont personne ne se souvenait. Il disait à part lui : « Ceci ne vaut rien. De celle-ci on tirerait « quelque chose. Cet endroit peut être utilisé. » Je m'irritai de lui voir ce flegme, tandis que tous avaient les armes à la main, et je lui demandai pourquoi il n'allait point combattre avec les autres. A quoi il me répondit : « Je combats plus que personne, car d'ici je *mine* « l'ennemi. — Il me semble que vous êtes en train de « chercher ce qu'il y a à prendre dans ces vieilles « comédies. — Justement ! répliqua-t-il ; j'ai trouvé « là une *mine*, vous dis-je. »

A cette *mine*, Moreto joignit une *fabrique*. « Il y avait en lui deux hommes, formule un critique : l'un rare, élevé, sinon très inventif, et l'autre *fabricant* de pièces. » Il constitua, à ce qu'il semble, pour répondre aux demandes assorties, par des pièces nouvelles, une espèce de société en commandite « dans le genre, écrit

encore le savant Mesonero Romanos, de ce qu'a renouvelé récemment Eugène Scribe, dans le moderne théâtre français ». Je crois qu'on le comparerait plus justement à Dumas père. Le plus curieux, c'est que ce même Jeronimo Cancer, qui l'égratignait dans son *Vejamen*, fut, depuis, le plus empressé et le plus fidèle de ses associés et collaborateurs, au point qu'on ne connaît presque aucune de ses pièces qui soit exclusivement de lui seul, mais qu'elles furent toutes composées avec divers auteurs du groupe Moreto.

Le tempérament de Moreto le poussait à redresser ce qui était déformé plutôt que de s'essayer à des pièces neuves. Ne répugnant pas plus à cette orthopédie que Shakespeare ou Molière, il rendait bons les sujets les moins réussis.

« Quant à nous, déclare Zarate, nous ne lui adresserons pas le moindre blâme pour nous avoir donné tant d'excellentes comédies, les plus grands de toutes les nations ayant suivi la même conduite. Il y a du mérite à avoir une idée, mais la mettre en valeur, en tirer tout le parti possible pour produire une œuvre parfaite, cela est-il moins digne d'éloges ? L'entendement humain ferait moins de progrès si le scrupule était tel qu'il ne fût plus permis de toucher, pour l'améliorer, à ce qu'un autre imagina, sans l'avoir dûment exécuté. Que Moreto ait reçu de Lope l'idée première de *Dédain pour Dédain*, que nous importe ! s'il a produit une pièce admirable et infiniment supérieure aux *Miracles du Mépris*. Que ne s'est-il trouvé des esprits qui aient fait de même avec tant d'heureux sujets du même Lope, par son génie créateur imparfaitement ébauchés ! »

Une fois cependant, Moreto ne fut pas imitateur, et semble vraiment avoir plagié. C'est lorsqu'il copia, à la lettre, la moitié et plus de la *Paysanne de Vallécas*

de Tirso. Ceci semblera d'autant plus étrange que les deux poètes étaient amis. Il donna à sa *refundicion* ce titre qui semble un défi, *l'Occasion fait le larron.*

Il paraîtrait que Moreto accomplit cet acte — dont on cesserait alors de s'étonner — à l'instigation de Tirso de Molina lui-même. La censure avait interdit la représentation de la *Paysanne*. Le « Révérend Mercenaire » pria son ami d'arranger la comédie sous son nom, pour qu'elle pût passer à la scène. « Bien que le fait ne soit pas certain, hasarde Gil Zarate, on l'estime assez vraisemblable. »

Au reste, Moreto, avons-nous dit, n'est pas le seul qui se repose de l'invention par la refonte.

Lope avait trouvé vierge le champ des romances, contes et chroniques. Mais ceux qui vinrent après lui (même les plus grands, Tirso de Molina, Rojas, Caldéron...)?

La production était si touffue que, dans cette forêt de drames et de comédies, serrés les uns contre les autres, on ne trouvait plus de place pour faire pousser des pièces neuves ; on utilisait des sujets déjà employés en leur donnant plus d'air et de force, en leur ajoutant quelques greffes nouvelles.

Je ne rappelle ici que les plus célèbres *refundiciones*.

Le drame *la Pitié dans la Justice* de Guillen de Castro (le *Venceslas* original) est refondu par Rojas (*On ne peut être père, étant roi*), avant de passer à Rotrou. Dans le même creuset, Rojas transmue encore la *Lune de la Sierra* de Guevara, la *Femme de Peribañez* de Montalvan, le *Commandeur d'Ocaña* de Lope, et quelques autres, en l'inestimable joyau *Hormis le Roi personne ou Garcia del Castañar.*

Les *Maris en revue* d'Alarcon sont une transformation

de la belle comédie *Amant, Vaillant et Discret* de Mira de Mescua — lequel est excessivement refondu.

Passons à Tirso : il y a une forte parenté entre *Don Gil aux Chausses vertes* et *Pedro de Urde Malas* de Montalvan ; entre le *Timide à la Cour* et *Du mal le moins* de Lope ; entre *Comme doivent être les Amis* et le *Certain pour le Douteux* (quelques scènes) du même Lope.

A son tour, le Mercenaire fut l'objet de quantité de refontes, déjà de son temps. Montalvan lui prit les *Amants de Téruel*; Matos Fragoso la *Vérité sert toujours* (dont il fit *Voir et Croire*), l'*Élection par la Vertu* (chez Matos l'*Enfant trouvé*), *Ruse contre Ruse* (qui devient *le Meilleur Ami, c'est le Roi*). La 1re scène de *Par la Cave et par le Tour* sert aussi de début au *Gardien vigilant* de Miguel Sanchez : mais lequel copia l'autre ? Le *Jaloux prudent*, qui a inspiré Rojas pour *Garcia del Castañar*, est, en quelque sorte, refondu deux fois par Caldéron, et deux de ses principaux drames y prennent jusqu'à leurs titres : il y est question, en effet, du *médecin d'honneur*, du traitement et de la saignée, et il y est dit encore : « L'*Outrage secret* demande une *satisfaction secrète*. » Le double dénoûment d'*Outrage secret* s'y trouve exposé. Don Sanche raconte à Diana, la jeune femme dont il est jaloux, comment un mari se vengea de l'amant, en l'invitant à une partie de bateau, en mer ; puis de la femme, en la brûlant endormie dans sa maison. Le vieux Sanche ne voulait qu'effrayer sa femme ; mais le Don Lope d'Almeida de Caldéron, qui a écouté ces histoires aux portes du drame de Tirso, prend au sérieux le double avis et le met à exécution. Tieck signale aussi la ressemblance du *Médecin de son Honneur* avec le *Mariage par vengeance* de Rojas.

J'ai dit que Caldéron imita, en deux drames, l'*Es-*

*clave du Démon* de Mira de Mescua (original, aussi, du *San Gil* de Moreto). Tieck appelle l'attention sur ce fait que des strophes entières de la pièce de Mescua sont répétées mot pour mot dans la *Dévotion à la Croix*. En outre, le même drame du vieux maître, combiné avec l'*Ermitage galant*, a servi pour le *Magicien prodigieux*. Mais Caldéron fit bien d'autres *refundiciones !* De Mescua, encore, la *Roue de la Fortune* lui donne cet « Héraclius », objet de tant de controverses, *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge :* pour Hérode, son « Tétrarque » (*le Plus grand Monstre, c'est la Jalousie*), il imite à la fois Poyo, *Prospère fortune de Lope de Avalos* et la *Sagesse d'une Femme* de Tirso (scène de la statue qui tombe). *L'Alcade de Zalaméa* est combiné de deux drames de Lope, *le Meilleur Alcade est le Roi* et *Fontovéjune*. La *Dame Revenant* vient de diverses pièces (je les ai signalées en leur lieu), mais avant tout c'est une *refundicion* de la *Veuve Valencienne* de Lope. *Siquis et Cupido* (ou *Psiquis*, Psyché) est un auto de Valdivieso, très amélioré. *C'est pis que ce n'était* est tiré de *Tout arrive à rebours* de Luis Alvarez (1630). *Achille* est pris à Tirso ; la *Fille de Gomez Arias* est la pièce de Guevara, refaite sous le même titre, etc., etc.

Voilà pour le seul Caldéron ! Avec les autres, on remplirait des pages ! Et dans les époques suivantes ! Chacun devient *refundidor*, jusqu'à Moratin ! qui ne travailla pas pour rien les *Origines :* il remonta jusqu'à Lope de Rueda et calqua sur le fanfaron Valléjo, de *Eufémia*, le Calemacho de son *Oui des jeunes Filles*.

Moreto lui-même n'échappa point à la *refundicion*. Et ce furent d'abord, en ce siècle, deux arrangements du *Vaillant Justicier*, l'un de Dionisio Solis, dont la version est restée au théâtre, et l'autre de José Fernandez-Guerra, père du critique. Cette dernière refonte n'est

pas connue, bien qu'elle mérite, suivant Hartzenbusch, de l'être plus que la première.

Presque toujours Moreto surpassa les précédents poëtes dans les œuvres auxquelles il toucha, et les pièces qu'il a *refondues* ont supprimé et remplacé les primitives. S'il glana dans les moissons étrangères, et si l'on peut, en défaisant ses gerbes, reconnaître des épis d'autres champs, nul n'y prend garde.

Dans toutes les littératures, ne voyons-nous pas constamment les poëtes reprendre et tâcher de perfectionner ce qui existait avant eux? N'en fut-il pas ainsi des Rhapsodies et des *Iliades?* et des nationales épopées d'Anonymes, *Niebelungen*, *Eddas* et *Romanceros?* Le « créateur » de *Richard III*, d'*Henry IV*, du *Roi Lear* ne fit-il pas surgir ces chefs-d'œuvre d'informes chroniques dialoguées, jouées sous les mêmes titres, et notre grand Comique ne jeta-t-il point dans un moule personnel les farces italiennes et françaises, même de belles comédies de Plaute, l'*Aululaire* (*l'Avare*) et l'*Amphitryon ?* Racine n'a-t-il pas refait *Iphigénie* et *Hippolyte* (*Phèdre*) d'Euripide, les *Guêpes* (*Plaideurs*) d'Aristophane? Voltaire avait bonne grâce vraiment à reprocher à Corneille l'imitation du *Cid* de Castro, lui qui avait écrit sa *Mérope* d'après celle de Maffèi, sa *Sémiramis* et d'autres menues tragédies à la suite de Crébillon; *Marianne*, pour effacer Tristan; *Œdipe* et *Sophonisbe* pour corriger Corneille ; *Oreste*, qui est l'*Electre* de Sophocle, et l'*Orphelin de la Chine*, qui est l'*Orphelin de Tchao*, traduit du chinois par le Père Brémare ! lui enfin, qui profitait de ce que Shakespeare n'était pas encore connu chez nous pour le dévaliser, tout en le traitant de sauvage ivre, et pour prendre dans *Othello* de quoi composer *Zaïre !*

Ce sont là, plus ou moins heureuses, des *refundiciones*,

et les plus grands, les plus illustres y ont recouru, depuis Homère jusqu'à Voltaire ; et, souvent, des œuvres, où fleurit une beauté qu'on croirait virginale, furent conquises — formes, avant leur rapt, étiolées et stériles, que de mâles génies ont su féconder.

## AUTRES PIÈCES : COMÉDIES DE « SANTOS », ETC. COLLABORATEURS

Moreto a laissé 108 pièces, dont une quarantaine de *loas*, *bailes* et *entremeses :* le reste de son théâtre s'est perdu.

Après les œuvres de premier rang que j'ai passées plus haut en revue, beaucoup méritent d'être mentionnées encore. Et d'abord le *Pouvoir de l'Amitié,* où l'auteur s'essaya au sujet de *Dédain pour Dédain ;* le *Défenseur de son Outrage*, « drame toujours bien reçu par le public » ; *Antiochus et Séleucus ; Moi pour vous et vous pour un autre*, composition de haute valeur, refondue en 1826 par José Fernandez-Guerra, qui l'appela *Aller contre le vent ;* l'*Amour est tout intrigue et les Femmes sont des diables,* attribué par quelques-uns à Figueroa, qui pourrait bien avoir mis la main au dernier acte. Et encore : *les Tromperies d'une tromperie ou l'Imbroglio d'un papier; D'abord l'Honneur! Ce que peut l'Appréhension ; Dans la plus grande impossibilité on ne perd pas l'espérance ; Comment se vengent les Nobles* (c'est le *Témoignage vengé* de Lope) ; les *Juges de Castille ;* la *Confusion d'un Jardin.*

*Comment se vengent les Nobles* perfectionne le drame de Lope, surtout au point de vue des sentiments : c'est ainsi que Moreto supprime de la pièce le trait des trois princes accusant leur mère d'adultère. Les *Juges de Castille* reproduisent scrupuleusement les usages, le

langage même de la Castille ancienne : l'œuvre présente cette originalité d'être écrite en style du temps. La *Confusion d'un Jardin* est aussi compliquée qu'une comédie d'intrigue de Caldéron : l'auteur, qui substitue d'ordinaire à ces imbroglios parfois fatigants une grande simplicité, tirant l'intérêt de la nature comique des situations ou même de l'exposé des ridicules, a voulu montrer qu'il pouvait, s'il lui plaisait, être aussi fertile d'imagination.

Au reste, il prend toutes les formes et ne néglige aucun genre. Celui où il réussit le moins, à part quelques œuvres de grande allure et par-dessus toutes le *Vaillant Justicier*, c'est le drame héroïque. Mais il n'a pas d'égal dans la comédie de *figuron*. Il a écrit beaucoup de pièces *de saints*, quelques-unes fort curieuses.

La division générale comprend : les comédies profanes et les comédies dévotes (ou sacrées) ; puis les autos, bals, entremets et mascarades.

A toutes les pièces que j'ai citées, je joindrai quelques autres de ces diverses classes.

Une des plus jolies comédies « morales » de Moreto (qui est des rares auteurs espagnols préoccupés de moraliser) a pour titre *Industries contre finesses :* on y loue le naturel du style, la grâce du dialogue et le choix heureux du sujet, renouvelant une fois de plus, mais de façon personnelle, le vieil adage : « Le malheur est la pierre de touche de l'amitié. » Une autre comédie de Moreto, *le Meilleur ami est le Roi*, reprend un peu le même thème, et toutes deux en rappellent une troisième de Tirso, *l'Amour et l'Amitié.*

*Le Licencié Vidriera,* tiré d'une nouvelle de Cervantès, où plus d'un auteur chercha fortune, est une autre comédie morale (comme encore *la Conscience*

*même accuse*, la *Feinte Arcadie* et la *Force du Naturel*). Ce Licencié, dont la folie consiste à se croire de verre, avait posé réellement pour Cervantès dans la personne d'un savant allemand à qui le trop de lecture avait tourné l'esprit. Il paraît que le même genre de démence fournit également à Moreto un modèle vivant ; la fragile personne était une femme, Nicole du Plessis, sœur du cardinal de Richelieu, femme du marquis de Brézé, maréchal de France, et de qui l'aliénation fit parler beaucoup les Madrilènes, en l'an 1641. (Ne faut-il pas rapprocher de ces faits le mot de Trissotin voyant ce « lourdaud » de Lépine choir à terre, au mépris des lois « du centre de gravité » ? *Bien lui prend de n'être pas de verre!* Trissotin et Philaminte avaient lu Cervantès, et il ne s'était guère passé plus de trente ans entre la folie de la sœur du Cardinal et la représentation des *Femmes Savantes*.)

Dans *la Conscience même accuse*, où le méchant, croyant rester impuni, est à la fois juge et bourreau de lui-même, il y a un trait qui m'a toujours étonné, en tant que conception de l'époque. (Telle, dans le *Don Juan* de Molière, la scène du *Pauvre*, excédant la pièce.) Le duc de Parme fait visiter son palais à Carlos, le légitime possesseur dépouillé (mais qui ne se découvre pas). Celui-ci admire les tableaux, les tentures d'art. Ils parviennent dans une salle plus riche, et le duc veut avoir l'impression de son hôte. « J'ai remarqué, en entrant ici, une foule couverte à peine de haillons, la chair visible à travers les trous, répond Carlos. — Je vous demande ce que vous pensez de cette tapisserie. — Je pense... qu'il n'est pas juste que les murs soient si bien vêtus, quand les hommes vont en loques. »

*Le Secret entre deux Amis* semble très digne de notre attention ; malheureusement le manuscrit a été telle-

ment altéré qu'il est impossible d'en juger la dernière partie. *La Négresse par honneur*, pièce aussi folle que son titre, mais vigoureuse, et *Sans honneur pas de vaillance* ont de belles scènes. *La Force de la Loi* (encore un Séleucus de Syrie) offre de l'énergie et de l'intérêt.

Quelques pièces de Moreto sont très bizarres, déjà par le titre, qui veut toute une explication.

*L'Énée de Dieu* (ou *le Chevalier du Saint-Sacrement*), c'est Luis de Moncade, à qui la fiancée du roi de Sicile, Doña Gracia, a demandé de l'enlever le soir de ses noces, à Barcelone. Mais, près du palais, Luis voit une église qui brûle ; il se précipite dans les flammes, et sauve la boîte qui contient les hosties consacrées. (Tel Énée emportant son père Anchise hors de l'incendie de Troie : d'où le nom de la pièce.) Ce divin sauvetage donne au mariage le temps de se conclure ; le couple royal s'embarque pour Syracuse, et Moncade le suit. Alors, des aventures insensées.

*Le beau, en nageant, est de savoir garder son linge*, dicton sur les termes duquel joue Rogero, ambassadeur du Dauphin de France Richard (?), donne lieu à une action bien singulière. A la fin, le prince, jaloux de Rogero, a résolu de le noyer dans l'étang de Fontainebleau. Il l'invite à se baigner ; mais l'ambassadeur a été prévenu ; au moment où il va entrer dans l'eau, paraissent brusquement des domestiques en armes. Le Dauphin s'étonne, et Rogero répond par le proverbe, titre de la comédie.

*Les Frères les plus heureux ou les Sept Dormants*, pièce mi-religieuse, mi-profane, « de miracles et de magie », est l'histoire de sept frères chrétiens, murés, sous l'empereur Décius, dans une grotte. Ils y dorment deux cents ans, et quand on débouche l'entrée, ils s'imaginent, le démon aidant, ne s'éveiller qu'après une

seule nuit. (On voit que l'auteur américain de *Rip* n'a rien inventé.)

Il y a dans la liste des œuvres de Moreto deux ou trois comédies burlesques, *Escarraman*, *les Aventures du Cid*, qui ne doivent pas être de lui : ces parodies trahissent plutôt la main de son ami Cancer, dont ce genre était le triomphe. Au reste, on a longtemps attribué à Moreto des pièces auxquelles il est étranger : *le Marquis du Verger* (Marqués del Cigarral), l'original du *Don Japhet d'Arménie* de Scarron, porte dans tous les dictionnaires biographiques le nom de Moreto, bien qu'il soit d'Alonso del Castillo de Solorzano.

De même, *Aristomène le Messénien* (ou *Délivrer sa patrie du tribut*) est d'Alfaro. La façon dont est traité ce sujet, cru de Moreto, vaut d'être rapportée.

Aristomène, voyant que sa dame Fénix fait partie du tribut honteux que Messène paie à Lacédémone, conduit le cortège. Mais on enlève Fénix pour la mener au roi Spartiate. Aristomène livre bataille aux ravisseurs et ne doit la vie qu'à l'infante Aurore (!) ; il est surpris « dans les jardins », et le roi le fait précipiter au fond d'un gouffre. Il en découvre la sortie, cramponné à la queue d'un renard ; l'un tirant l'autre, ils s'échappent par une grotte attenante au puits où il fut jeté, retrouve ses soldats et sa maîtresse, et finalement rend à Messène la liberté.

*Le Fils de Marc-Aurèle,* inscrit par erreur au catalogue du théâtre de Moreto, a pour auteur Zavaleta. *La Comtesse de Belflor* doit être rendue à Lope de Véga, et sous un titre plus célèbre, car ce n'est rien moins que le *Chien du Jardinier*.

Autres confusions :

Parce que Moreto fut baptisé dans l'église de San Ginès, à Madrid (sur les mêmes fonts que Quevedo),

on a supposé qu'il avait une part dans *San Ginès*, qui a trois pères, Cancer, Rosete et Martinez. Enfin la ressemblance des noms Moreto et Moreno a fait croire que le premier fut l'auteur du drame *la Plus véritable copie du meilleur original ou Doña Antonia Jacinta de Navarre :* restituons-le à Sanz y Moreno.

Une pièce est demeurée très populaire, bien qu'elle ne soit pas des meilleures du poëte, les *Escapades de Pantoja*. Zorrilla en a fait une *refundicion*, sous le titre *la Meilleure raison, c'est l'épée*.

Environ 20 comédies (la plupart « de santos »), parmi celles qui sont restées de Moreto, sont écrites en société avec d'autres auteurs. Les noms qui reviennent le plus souvent dans ce groupe sont: Matos, Cancer, Villaviciosa, Avellaneda, Rosete, Martinez ; on y trouve encore Caldéron, Belmonte, Diamante, Sagredo et Ambrosio Arce de los Reyes.

J'ai mentionné aux chapitres de ces poëtes ces différentes collaborations. La place où le nom de Moreto est inscrit indique généralement laquelle des trois journées lui échut (et, de fait, cette journée est toujours très supérieure, surtout comme style) ; ce n'est jamais la première. Il se réserve le dénoûment de la *Force du Naturel*, pièce écrite avec Cancer (refondue, de nos jours, par Breton de los Herreros, sous le titre *le Prince et le Vilain*), et celui de *Notre-Dame de l'Aurore* et de *Faire le Remède de la Douleur*, œuvres issues de la même collaboration. Pareillement, il se charge (laissant à Matos le reste) de la dernière partie du *Prince prodigieux* et du *Meilleur couple des Douze*.

Quand ils sont trois, et qu'il y a Cancer, celui-ci ouvre presque toujours la marche. Ainsi, dans l'*Adultère pénitente*, la seconde journée revient à Moreto, et

à Matos la troisième. Pour la *Brute de Babylone*, c'est Moreto qui a la dernière (Matos la seconde), la première restant toujours à Cancer.

Dans *S'opposer aux Étoiles*, Matos est au début, Martinez au milieu et Moreto à la fin ; au contraire, il laisse à Caldéron la conclusion de la *Feinte Arcadie*, que commence probablement Cancer.

Comme toutes les pièces de beaucoup de mains, la *Vie et la Mort de Saint Gaëtan* (*San Cayetano*) est des moins bonnes de Moreto : ils sont six, et notre poëte fait passer devant lui les cinq autres, Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce.

Avant de quitter les « comédies profanes », je signalerai un second « Dmitri espagnol ». (Lope de Véga nous en a présenté déjà un.) *Le Prince persécuté*, où Moreto se trouve entre Belmonte et Martinez, est l'aventure de « l'empereur de Russie Juan Basilio » (Ivan Basile) et de « Demetrio », aventure très célèbre en Espagne à une époque où l'histoire de Russie y fut à la mode.

Au premier rang des *comedias de santos* est *San Franco de Sienne* (ou *le Laïque du Carmen*), de Moreto seul.

Coups de couteau et coups d'épée, enlèvements, violences, désordres, les rues de Sienne, la nuit, ne retentissent que des méfaits de Franco, bandit rué à travers la ville, tel hors de sa chaîne un fauve. Mais, comme l'Eusebio de Caldéron, ce malfaiteur a une dévotion particulière, et il n'entend pas qu'on en méprise l'objet : c'est la Vierge du Carmen, dont il porte le scapulaire, et qui plus tard sauvera son âme. Mais avant d'arriver là, quel tourbillon de folies !

Lucrecia, persécutée par un frère qui la veut marier contre son gré, donne rendez-vous sous sa fenêtre à celui qu'elle a choisi, Aurelio. C'est Franco, doublé de

son inséparable Dato, qui s'y trouve. La suivante, Lesbia, dans l'ombre ne les reconnaît pas, leur passe le coffret à bijoux, et, telle Doña Sol, Lucrecia descend. Elle ne fait pas la remarque, comme la nièce de Ruy Gomez de Silva, que « ce n'est point son pas », que « ce n'est point sa voix » ; bref, Franco et Dato enlèvent les deux jeunes filles.

Après diverses aventures, Franco, lancé à grand train sur la pente de l'Enfer, se sent arrêté brusquement, appelé par quelqu'un d'invisible, et il entend cet avis ou cet ordre : « Va jouer, et en perdant tu gagneras. » Il vient au tripot, joue, et coup sur coup perd tout ce qu'il possède. Il joue un à un ses habits. Il perd, et veut continuer. « Tu n'as plus rien, » lui réplique-t-on. Franco se dresse : « J'ai encore mes yeux ! je les joue... Et malheur à qui refuse l'enjeu : je lui arrache les siens du visage ! » Le moyen de résister à une invitation faite de la sorte ! l'enjeu est accepté : il perd. Alors, Franco est renversé comme par un coup de tonnerre ; il crie sous la souffrance d'une brûlure, et se relève, aveugle. Dans sa détresse, il invoque Marie : une voix lui répond, et guidé par elle il se met en marche vers la pénitence et l'expiation.

Le reste ressemble beaucoup à *San Gil de Portugal*, ainsi qu'on le verra au chapitre de cette pièce. Les luttes contre le péché, l'extériorisation du mal et du bien, la conscience infernale sont les idées qui s'y développent, apportant aux dernières scènes un caractère de haute gravité ; San Franco y prêche la miséricorde de Dieu, l'efficacité du repentir, la vanité de la vie. Au rebours de *San Gil*, c'est Franco, le séducteur, qui sauve l'âme de la femme séduite, et le drame se termine par la rédemption de Lucrecia, dans une magnifique apothéose religieuse.

L'*Adultère pénitente* (avec Cancer et Matos Fragoso) est l'histoire de *Sainte Teodora*.

Teodora, éprise de Philippe, est mariée contre son inclination à Natalio, riche habitant d'Alexandrie. Une nuit, l'amant disgracié éloigne le mari de sa maison, et, avec l'aide du Démon, entre dans la chambre de Teodora, use d'elle à son plaisir, et, immédiatement après, abandonne sa complice, qui, affolée, craignant la vengeance de Natalio, s'habille en homme et se sauve dans un monastère. Le roi des Ténèbres l'y poursuit, la fait chasser pour de faux délits, afin de l'amener à la désespérance. Mais elle se réfugie dans une grotte et s'y livre à la pénitence. Son séducteur, errant par la montagne où il s'est fait bandit (*bandolero*), parvient jusque-là. Teodora l'éclaire et change son âme ; puis, avertie que sa fin terrestre est proche, elle retourne à son couvent, et y meurt, assistée par les anges, d'une si glorieuse mort que son mari, qui la cherchait en quête de vengeance, l'admire plus que tout le monde.

Dans la *Bête de Babylone*, des trois mêmes auteurs, je cueille cette phrase : « Mange bien ! dit Alcacer à Nabuco, attaché par une chaîne. On va te promener de ville en ville. Veux-tu qu'on te mène à Madrid, avec l'ours et le petit singe ? »

*Laisser un royaume pour un autre* (ou *les Martyrs de Madrid*), avec Cancer et Villaviciosa, nous expose comment un certain Enrique pourrait devenir le Grand Turc s'il épousait, sans se nommer, une Sultane, et comment il préfère être empalé, afin de rester fidèle à sa dame et à son Dieu. Sujet de romance.

*Sainte Rosa du Pérou*, la dernière pièce de Moreto, est sa meilleure comédie sacrée après *San Franco de Sienne*. Il la laissa inachevée, et elle fut terminée par Don Pedro Francisco de Lanini y Sagredo.

Un gentilhomme pauvre de Lima, Gaspar de Flores, allait marier sa fille Rosa à Juan de Tolède, cavalier aussi noble que riche. Mais voici qu'à la signature du contrat la jeune fille déclare qu'elle a fait vœu de chasteté. Le père et le fiancé respectent cette pieuse résolution, et Rosa, sans sortir de la maison, se consacre dès ce jour au Christ. Ce n'est point l'affaire du Démon. Furieux de voir triompher la Sainte sur cette terre péruvienne où il régna jadis en maître absolu, il allume au cœur de Juan une flamme impie. Juan, poussé par le Malin, décide de tuer le vieux Gaspar et de violer la jeune religieuse. Mais Rosa, au moyen de divers miracles, déjoue les tentatives de son ex-fiancé, le convertit au Ciel, et finit par imiter le Rédempteur, en mourant sur la croix.

Deux autos, seulement, portent le nom de Moreto. Dans sa Collection des *Autos Sacramentales*, Eduardo Pedroso n'a pas admis le *Grand Palais* — qui est, du reste, de Rojas — mais il a fait place à la *Grande Maison d'Autriche*.

Sans doute, Wiclef ne se nommait pas Hugo, et il ne put propager son hérésie avant de naître ; saint Ladislas n'épousa point sainte Marguerite, et ils ne descendaient pas de Rodolphe de Habsbourg, attendu qu'ils vivaient au XI[e] siècle, soit deux cents ans avant cet empereur. Mais la *Grande Maison d'Autriche* n'est pas moins pour cela une œuvre très digne d'être connue. D'abord, par sa valeur propre, et ensuite parce que Moreto n'y a pas voulu de personnages allégoriques. Les autos de Caldéron sont souvent de pures Moralités : voyez, par exemple, dans la *Vigne du Seigneur,* le tableau des interlocuteurs au complet : L'Étoile du Soir, la Malice, le Père de Famille, son Fils,

l'Étoile du Matin, Isaïe, Jérémie, la Gentilité, le Judaïsme, la Synagogue, l'Innocence, Deux Jeunes Garçons, Deux Enfants, la Foi. Moreto ne met pas en scène des abstractions, mais des figures réelles. Le Démon et les Rois Mages viennent seuls se mêler à l'histoire. Peu à peu l'auto s'éloignait de l'ancienne forme, se confondait avec la comédie sacrée ordinaire. Moreto a donné dans la *Gran Casa de Austria* une note originale, et il a tiré des scènes fantastiques du Démon de grands et dramatiques effets.

Cette liste des œuvres de Moreto, où l'on aura reconnu quelques succédanés de *San Gil*, dus aux mêmes collaborateurs, se termine par des piécettes de peu d'étendue, mais composées avec un art charmant.

Parmi les loas, entremets, bals et mascarades, la *Mariquita* se distingue par la gaîté et la franchise ; les *Galères de l'Honneur*, le *Porteur d'Eau*, les *Sorcières*, le *Coupe-Figures* (entremets pour la Nuit de Saint-Jean), les *Châteaux*, *la Loa de Jean Grenouille*, *le Roi Don Rodrigue et la Cava* (mascarade), *Lucrèce et Tarquin* (baile), et quelques autres sainètes ont fait de Moreto le rival du Tolédan Luis Quiñones de Benavente, le fameux « entremesiste » : il convient de restituer à celui-là les *Morts Vivants*, indûment prêtés à Don Agustin.

Cette rare souplesse de talent a fait apprécier ainsi Moreto par un critique français (M. Eugène Baret) :

« Imaginez Molière ajoutant au *Misanthrope Cinna* et quelques-uns des meilleurs vaudevilles de Scribe. »

## JUGEMENTS

Agustin Moreto est de tous les auteurs de l'ancien théâtre celui dont il est resté à la scène le plus de pièces. Ce sont ses comédies qui, dans les reprises modernes, obtinrent le succès le plus soutenu. Il ne subit jamais d'éclipse, comme Lope ; mais l'éclat et la popularité qui lui étaient dus lui furent toujours refusés. Pourquoi ?... *Habent sua fata !* répondent Viel-Castel (*Revue des Deux Mondes*, 1842) et Francisque Sarcey (*Conférence à l'Odéon*, 1897).

A notre époque, il est tenu très haut dans l'estime littéraire de son pays; mais chez nous, on l'a jusqu'ici peu ou mal connu. Le *Vaillant Justicier* attend toujours une transcription française ; Habeneck traduisit *Dédain pour Dédain*, mais pas une étude, sauf l'article de Viel-Castel, ne nous a révélé le poëte. D'aucuns, même, ont affecté de le rabaisser — qui ne l'ont peut-être pas vu d'assez près. Le traducteur du théâtre choisi de Tirso et d'Alarcon (Alphonse Royer) exalte *ses clients* et se montre dédaigneux pour ceux qu'il n'aborda point. Il met Cervantès — dont il prétend avoir découvert l'œuvre scénique (alors que La Beaumelle avait traduit *Numance*) — à un rang dramatique beaucoup trop haut, et il écrit à peu près ceci :

« Entre Lope, Tirso et Caldéron, d'une part — avec Alarcon, si l'on veut — et les autres il y a un monde. Rojas et Moreto sont éloignés d'eux de toute la distance qui sépare le talent du génie. »

Avec toute la critique espagnole, je réclame pour eux ; surtout pour Moreto. Et afin de ne pas être suspect de partialité, de ne pas encourir le reproche que

j'adresse à mon confrère, je m'effacerai devant les juges naturels et « nationaux », les compatriotes du poëte, et n'emprunterai de jugements sur l'auteur de *San Gil* qu'à Zarate, Hartzenbusch, Fernandez-Guerra, Duran, etc. Je les résume ensemble.

Ses plans, disent-ils, sont les plus réguliers de l'ancien théâtre. Le premier pour les caractères, le relief des ridicules et l'art d'y rattacher les situations, il l'emporte en sagesse de composition sur ses contemporains. Poli et délicat plus que tous, mais aussi vif que les plus vifs, aussi charmeur que les mieux doués de charme. De s'appliquer à rester sobre et simple, cela l'empêche-t-il d'être puissant et terrible ?

Esprit flexible, s'assouplissant merveilleusement à tous les sujets, élevé, vigoureux dans le *Richomme d'Alcala*, interprète profond des passions dans *Dédain pour Dédain*, allègre et brillant dans la *Ressemblance à la Cour*, *De Dehors viendra...*, *Fourberie en avant!* inimitable de grâce et de sel attique dans le *Joli Don Diègue*, il a créé partout des « figures humaines », et ses types, d'une variété prodigieuse, sont « des réalités, non des ombres ».

Il a plus de vraisemblance et de naturel que les autres auteurs de la Péninsule, et c'est « le plus irréprochable de tous ». Son style est ferme et facile, d'une pureté qu'égale le seul Alarcon, rarement cultiste. Il a peut-être un peu de gongorisme dans les pièces galantes. (N'en faut-il donc pas du tout ? surtout chez un poëte espagnol ? cette pointe de miévrerie est quelquefois délicieuse !) Il se distingue par l'élégance et la netteté de la forme, par un mélange de gaîté, de finesse et de noble courtoisie.

Il n'eut pas la force créatrice des anciens Maîtres, en particulier de Lope ; il est moins spontané que Tirso,

qu'il surpasse encore en grâce comique ; il n'atteignit pas à l'ingéniosité de Caldéron, bien qu'il ait des situations plus plaisantes, et, s'il parle une langue plus châtiée, il prête à son vers moins d'élévation ; mais il leur fut supérieur à tous dans la connaissance de la scène, le mécanisme de l'action, qu'il noue et régularise mieux que pas un, le talent de venir tôt au sujet, de disposer et de justifier les événements, apportant un grand attrait aux expositions (toujours remarquables chez les Castillans, mais plus chez Moreto encore), donnant de la nouveauté aux incidents, de l'intérêt à l'œuvre, et de l'effet. Ses dénoûments sont hors de pair.

Aucun auteur dramatique espagnol ne saurait être comparé à Moreto pour la science des mouvements de l'âme et l'étude nuancée des physionomies ; ses comédies témoignent d'une psychologie plus profonde que ce qu'en offrent généralement les œuvres d'outre-Pyrénées. Il montre un goût de vérité et d'observation qui à ce degré ne leur est pas ordinaire. Il ouvre le drame à la pensée, y fait la part de la philosophie, en élargit le cadre et le met plus près de l'idéal que nous souhaitons.

Ainsi s'exprime sur Agustin Moreto le chœur des critiques en langue castillane, mêlés à quelques-uns de ceux qui le jugèrent en français. Sismondi, si injuste pour Caldéron, n'a pour Moreto que des éloges. Viel-Castel se plaint qu'on ne lui rend pas assez justice, et Louis Viardot formule cette déclaration :

« Si l'on ouvrait un concours entre tous les théâtres d'Europe et qu'il fallût représenter l'Espagne par une seule pièce, il me semble qu'on ne pourrait mieux choisir que la comédie de Moreto intitulée *El Desden con el desden*, dont Molière a donné dans la *Princesse d'Élide* une copie décolorée. »

Moreto, d'après cet écrivain, ne partage plus, suivant

le jugement apporté à un précédent chapitre, la première place avec Rojas (« la meilleure tragédie est le *Garcia;* la meilleure comédie, *El Desden* ») : il est seul. Déjà, pour la plénitude de la force comique, tous lui reconnaissent la suprématie parmi les Six. Quelques critiques ne voulaient admettre au rang supérieur que trois dramatistes : Lope, Caldéron, Moreto; d'autres, que ces deux derniers. Certains, enfin, le préfèrent aux deux vieux maîtres. Zarate affirme : « Les pièces d'Agustin Moreto sont les plus riches joyaux de notre couronne dramatique. »

L'on n'ose éliminer deux noms qui semblent résumer au théâtre toute l'Espagne ; mais si l'on regarde au nombre de qualités, si l'on considère l'excellence et la perfection des œuvres, et la présence, chez un seul, de dons si rares qu'ils furent à tous les autres presque étrangers, on peut être tenté, à côté de Lope de Véga et de Caldéron, d'inscrire sur la liste immortelle leur égal, Agustin Moreto, comme le premier.

---

## § 2

## MONOGRAPHIE DE *SAN GIL DE PORTUGAL*

---

### PRÉAMBULE : TITRE, AUTEURS, ÉDITIONS

Le vrai titre de *San Gil de Portugal* (car celui-ci ne venait qu'en second sur l'affiche) est *Tomber pour se Relever*. Il y avait eu déjà une pièce de Tirso appelée *Qui ne tombe pas ne se relève pas*.

Le drame fut écrit certainement après 1650 et signé de « trois esprits » (*tres ingenios*), Matos Fragoso, Jeronimo Cancer et Agustin Moreto.

« Et si aujourd'hui, disait aux spectateurs le gracioso Golondro en terminant, Matos, Cancer et Moreto ont eu l'heur de vous plaire, que *Tomber pour se relever* vous serve d'exemple et nous vaille vos applaudissements. »

Bien que Moreto ne soit nommé que le troisième, ce qui indiquerait qu'il ne fut chargé que de la troisième journée, il est évident que la première est de lui, ainsi qu'une bonne partie au moins de la seconde. Au reste, sa main se trahit partout, et il est probable que ses deux collaborateurs s'en remirent à lui du soin de revoir et d'écrire la pièce entière. Ce n'est pas un *mystère* ni un *drame fantastique*, ainsi qu'on l'a annoncé à l'Odéon, mais une *comédie dévote* ou *sacrée* ( « comedia divina, comedia de santos » ).

Matos, on le sait, était Portugais. Devons-nous inférer de cette circonstance que, compatriote de *San Gil*, il en apporta à Moreto la légende ? Cancer est l'auteur de ce *Vejamen*, où l'illustre *refundidor* est pris rudement à partie. Mais il était devenu son ami et son aide. Il dut faire le gros de la besogne, laissant au poëte la mise au point et l'écriture. Je crois reconnaître en plusieurs endroits la façon de cet ouvrier : c'est où le drame fléchissait un peu; il y fallut quelques étais, aux répétitions.

*Tomber pour se relever ou San Gil de Portugal* fut imprimé pour la première fois en 1662 par Melchior Sanchez, à Madrid, et publié, avec d'autres pièces « des meilleurs auteurs d'Europe », chez Juan de San Vicente, « marchand de livres ». C'était la sixième pièce de la Collection.

J'ai sous les yeux la liste de toutes les éditions de

Moreto, du xvIIe et du xvIIIe siècle, jusqu'à celle de La Huerta en 1785; elles ne sont pas moins de 55, sans compter les pièces imprimées isolément. Une 56e — avant la *Bibliothèque* Rivadeneyra — est de 1838. Dans aucune d'elles, complètes ou partielles, année par année décrites par Fernandez-Guerra, n'est mentionnée celle sur laquelle j'ai fait ma traduction.

Je la signale aux bibliographes: l'exemplaire, imprimé en têtes de clous, sans date, mais qui dut être publié entre 1770 et 1780, est sorti de chez Padrino, à Séville, et porte l'estampille d'un libraire de Lima, *calle de la Imprenta*. Je l'ai trouvé dans un lot (retour du Pérou) de pièces détachées de divers auteurs, parues toutes de 1751 à 1785. Il contient quelques différences avec le texte que donne Fernandez-Guerra dans la collection Rivadeneyra.

### LE DÉMON

Le Démon est le principal acteur de la pièce des « tres ingenios ».

« Ce personnage est devenu si important, observe Quevedo, qu'il ne paraît au théâtre que dans des habits magnifiques, et il y parle avec autant d'assurance que s'il était le maître de la maison. »

Chez Moreto, chez Caldéron, c'est un seigneur impérieux en effet, un protagoniste, et Goëthe a pu trouver l'ébauche de son Méphisto dans les compagnons sataniques de Cyprien ou de Don Gil. Même « San Gil de Portugal » et le « Magicien prodigieux », ces rudiments de *Faust*, amants aveuglés par le Désir, embrassent — tel le Docteur — un fantôme pris pour une femme; et les catholiques de Castille ont peut-être suggéré au panthéiste Allemand l'évocation d'Hélène.

Mme d'Aulnoy, qui visita Madrid sous le roi Charles II, amusa beaucoup la cour de Versailles, en racontant qu'elle avait vu là-bas, dans les théâtres, les diables grimper aux échelles pour venir tranquillement prendre leurs places sur la scène. Le lecteur qui jugerait l'ancien théâtre espagnol d'après de telles relations de voyage se figurerait les Esprits de Ténèbres créés par les Maîtres castillans, sous la forme qu'offraient, au Moyen Age, nos Diableries : espèces de singes grimaciers, cornus, langue tirée, queue aux reins, fourche aux doigts, ægipans des forêts infernales, parfois jaillis d'une branche de flamme, qui troue le sol.

Ce sont là de pauvres diables! et ces hères n'ont rien de commun avec *El Demonio* des comédies « de santos ».

Voyez-le dans le *Magicien prodigieux*. Il se présente à Cyprien « habillé de gala », cause avec lui en homme du monde, en savant et en philosophe. Dans une autre scène, il a pris une forme galante, et de la fenêtre de Justine, qu'il veut compromettre, descend le long d'une échelle de soie. Puis, élégant toujours, c'est un naufragé tout trempé d'eau de mer. Cyprien étudie sous sa direction et finit par lutter contre lui, d'abord par la parole, ensuite corps à corps, comme l'Héraclès d'*Alceste*, dans Euripide, étreint la Mort.

Tel il apparaît dans les comédies dévotes de Moreto ; dans *Saint Casimir*, ce martyr de la continence (*Plutôt mourir que de... pécher*, dit le second titre) ; dans *Saint Alexis,* cet autre chaste, qui se sauve le soir de ses noces, fuyant sa maison et Rome, afin de se conserver pur pour le Ciel ; dans l'*Adultère pénitente, Sainte Rosa du Pérou, San Gil.*

Outre que le personnage est une figure sincère, à laquelle le spectateur croyait fermement, il sert à une psychologie extérieure, étant, debout, près du héros de

la pièce, la larve qu'il avait dans l'âme. C'est sa conscience infernale, comme l'Ange est sa pensée divine. Tel le dédoublement du *cavalier* en gracioso, celui-ci reflet du premier, caricaturant son action, projetant en charge l'ombre de son geste.

Les anciens Castillans étaient très attachés à ces subtilités et développaient des allégories minutieuses dans les Moralités qu'étaient leurs Autos.

La *Nef du Marchand* de Caldéron nous fait voir l'Homme endormi, et près de lui son Désir éveillé. La Faute, que ne contente plus sa première victoire au Paradis Terrestre, aspire d'*originelle* à devenir *actuelle:* elle a convoqué ses trois principaux lieutenants (caudillos), le Monde, le Démon, la Luxure, et leur a enjoint de la suivre dans « les inextricables sentiers de l'humaine vie ». Elle les mène devant un rocher qui se fend et laisse apercevoir « le premier Adam », l'Homme, vêtu de peaux. Il dort, et son Désir, jamais assoupi, lui parle :

« Naître pour vivre en mourant, Homme, ce n'est pas naître : c'est passer de cadavre expiré à l'état de respirant cadavre. Sortons de ces montagnes, oubliant que nous y fûmes terre, et que terre nous y serons. Hardis, glorieux, résolus, vivons ce que nous vivrons ! Pour être morts, assez de temps nous reste. »

En songe, l'Homme répond :

« Désir, tu as bien dit. Pourquoi l'homme naît-il, si réduit à boire sa sueur et à manger son labeur, satisfait de faire seulement nombre dans le siècle, il gaspille la vie, instant si éphémère qu'on en touche la fin quand on se croyait au début ? »

Les acolytes de la Faute, juge-t-elle, en ont assez

entendu ; elle les conduit en un autre lieu, et cette fois ce n'est plus un noir sépulcre de pierre qui s'ouvre, mais « un morceau de ciel ». La Nue renfermait le *second Adam ;* et l'on contemple, endormi, le *Marchand* « vêtu en Arménien », et avec lui son Amour *qui veille*.

« Si je ne me trompe, c'est un homme encore, constate le Monde. — Sur un doux lit de molles fleurs, ajoute la Luxure, sous le berceau de la nue, qui le couvre d'une ombre délicieuse, dans les brises légères du ciel et dans la rosée de l'aurore, endormi de même, il repose. — De sorte, nous l'avons vu, conclut la Faute, que l'homme, qui naît dans les ronces, exposé nu au chaud et au froid, naît capable de goûter le plaisir, la paix, le calme, la douce quiétude, et que si pour lui furent créées les larmes, c'est pour lui aussi que fut inventé le ravissement. »

Les trois suivants de la Faute répliquent en chœur : « Cela est clair ».

L'Amour, les yeux ouverts, instruit son maître sommeillant ; il lui dit le danger de son frère, l'autre Adam, que son Désir égare. Le Marchand se lève et marche au secours de l'Homme en péril, qu'il voudrait emmener sur sa nef, loin des ouragans, des écueils et des naufrages *de la terre*.

Sur la grande route où se sont rejoints les deux Adams, se cachent, derrière des arbres, les détrousseurs d'âme. Ils entendent l'Homme refuser l'appui du Marchand, qui s'embarque seul et triste, suivi de l'unique Amour, tandis que les Cinq Sens et les Trois Facultés accourent *prêter* à l'Homme des richesses, qu'il lui faudra rendre : la Volonté lui donne un cœur, la Mémoire un anneau, et l'Entendement un cercle d'or dont il ceindra son front.

Alors les Compagnons du Mal se divisent : la Faute, à tout hasard, suit le Marchand, et les trois cambrio-

leurs de la *Gran Via* où reste l'Homme pénètrent chez lui pour lui voler ses talismans. La Luxure, pâmée entre ses bras, emporte adroitement le cœur; le Monde lui persuade de passer à son doigt l'anneau, et le Démon fait main basse sur le cercle d'or. Dépouillé, ne pouvant plus rendre les « joyaux » à l'échéance, l'Homme est jeté en prison. Mais le Marchand revient et le délivre, désintéressant ses créanciers avec le chargement de blé de son navire.

« Comment des épis de blé peuvent-ils avoir tant de valeur ? » hurle la Faute. « C'est le pain de vie ! » répond l'Amour, qui apparaît dans une gloire, élevant dans ses mains le calice et l'hostie.

Ces extériorités, multipliées dans les autos, se résumaient, dans les comédies sacrées, en un seul personnage, *El Demonio*. Le Démon donnait un corps, un essor, une voix à toutes les séductions, sensuelles ou intellectuelles — *anneau* de mémoire, *cœur* de volonté, *cercle d'or* de l'entendement, — s'adressant parfois à la dignité humaine, trompant par l'attrait de fausses vertus. La complexité de la figure tentatrice lui fait prendre dans les drames une ampleur, déployer une envergure où l'on cherche les sombres ailes d'archange qu'elle ouvre et les volutes de dragon qu'elle déroule sur les toiles de Murillo.

Voici, sans déguisement, au début de la *Grande Maison d'Autriche* — le seul auto de Moreto qui nous reste — le Monstre, en sa magnifique hideur.

Dans le palais du roi Ladislas, Hugo (l'hérésiarque Wiclef) hanté par la sinistre vision, s'écrie :

« Laisse-moi, spectre glacé, ne trouble pas de ton effroi ma rêverie. — Tu ne vois ni une ombre fantomatique, réplique El Demonio, ni un corps humain. — Quel est ton

nom ? — Je suis serpent, et je traîne ma poitrine en spires d'albâtre, imprimant dans ma trace des squames de lumière, nacre d'étoiles. Je suis aigle, et mon vol inlassable passe d'un mont à l'autre, par-dessus leur âpre sourcillement, éteignant les lustres du ciel dans les salles empyréennes, avec le rapide vent de mes ailes. Je suis tigre, et je rauquerai, en vomissant des flots de poison, et ma robe aura pour rayures des ténèbres et des splendeurs. Regarde, et sache qu'éternellement, tout à la fois, rauque, vole et rampe ce tigre, cet aigle, ce serpent ! »

Satan grandit ici de toute la hauteur et de toute l'horreur où il atteint dans le *Paradise Lost*. Vous vous rappelez ce chant du poëme ? De retour dans l'Enfer, qui se désolait de sa longue absence, le Roi d'Orgueil vient se glorifier devant les Démons. Assis sur son trône, il attend l'acclamation : c'est une tempête de sifflements qui l'accueille. En même temps ses membres se collent à lui : il est reptile. Il s'enfle, il s'enfle... il veut parler, il siffle avec les autres. La salle s'emplit de monstres aux cris aigus, scorpions géants, aspics, amphisbènes, céractes cornus, ellopes et dipsodes terribles. Mais leur Prince les domine tous : c'est le Dragon !

Les Modernes ont fait du Démon une figure fière. Il est devenu le symbole de la Protestation contre toutes les tyrannies humaines et divines, le briseur des théocraties et des vieilles géhennes, un mâle Esprit, d'une noble beauté. Le Satan de Milton n'est que la Révolte ; mais de nos jours il change de nom, ayant engendré la Liberté.

Satan est mort ; renais, ô Lucifer céleste !

Le vers d'Hugo résume la *Fin de Satan*, rédemption suprême. Et n'est-il pas aussi un auto immense, une Moralité aux abstractions de génie, le poëme du plus

grand des Maîtres français? L'ange Liberté, vivante lumière, sortie des ailes blanches du Foudroyé — verdâtres élytres depuis sa chute — dissipe la Goule du Mal, la brumeuse Lilith-Isis. Puis la Vierge d'aurore, démolissant pierre à pierre les despotismes, dans le Paris de 89 renverse la séculaire Prison.

« C'est ta fille et la mienne ! » crie Dieu à Satan ;

Cette paternité sublime nous unit !

Il relève l'immémorial Déchu, et le père de Liberté redevient Archange.

Il semble que les Castillans aient entrevu ce rayon émancipateur ; mais leur éducation catholique, sous le flot des croyances et des traditionnels principes, ne leur permettait de l'apercevoir que réfracté, dévié, faussé. Ils pressentaient dans ce serpent squamé d'étoiles, dans cet aigle, dans ce tigre rayé de ténèbres et de splendeurs, l'Hydre d'où sortirait la Révolution, le père de l'ange Liberté qui ruinerait les Bastilles. Comment ne l'eussent-ils pas eu en horreur et en détestation ? Mais il leur apparaissait surtout comme l'inspirateur et le propagateur de la Pensée libre, déliée du lien orthodoxe, le fauteur des audacieuses hérésies.

Dans le palais du roi Ladislas, Hugo (singulier rapprochement des noms !) a écouté l'ardente parole ci-dessus relatée. Pâle, il demande : « Éclat brillant détaché des rayons du Jour, que veux-tu de moi ? » Et lui, lançant à travers le monde l'Examen, qui ouvre les serrures des Dogmes et apporte ce bienfait aux hommes, la délivrance de l'Esprit, répond : « Que ton entendement aigu se fasse par toute l'Europe l'*instrument de mes vengeances.* »

## ÉLÉMENTS. — DRAMES SIMILAIRES

*San Gil* est une refundicion d'une vieille pièce de Mira de Mescua, *l'Esclave du Démon*. J'ai eu occasion de dire que cette même œuvre fournit des scènes importantes à la *Dévotion à la Croix* et surtout au *Magicien prodigieux*, de sorte que nos « trois esprits » semblent avoir copié Caldéron, tandis qu'ils se sont, avec lui, inspirés d'un drame antérieur.

Si l'*Esclave du Démon* réclame pour son auteur l'invention du sujet, il ne peut supporter le parallèle avec *Tomber pour se relever*. Il faut avouer, cependant, que la *comedia* de Moreto, Matos et Cancer lui ressemble beaucoup.

Don Diégo aime Lisarda sans espoir. Elle est promise à un autre. Il se décide à employer la violence. Il appuie une échelle au balcon de la jeune fille et se dispose à l'escalade. Survient un pieux ermite, nommé Don Gil, qui le dissuade de l'acte, par l'éloquence de son exhortation. Diego repentant se retire; mais Gil, *qui luttait déjà contre l'amour que lui avait inspiré Lisarda*, succombe à la tentation de profiter de l'instant. *L'Occasion fait le Larron*... d'honneur, pour emprunter un titre de refundicion à Moreto.

Il monte donc par l'échelle, enjambe le balcon, pénètre dans la chambre, et se jette dans les bras de Lisarda.

Le valet de Diégo est resté endormi dans la rue. En rêve, il parle avec son maître. Don Gil s'imagine entendre la voix du Démon ; sa passion satisfaite, il semble s'éveiller d'un cauchemar. Il se persuade que, pour un moment de plaisir, c'en est fait du salut de son âme, vendue à l'enfer, et il se décide à s'abandonner entièrement à sa luxure. De son côté, Lisarda,

qui a cru recevoir Diégo, s'aperçoit de son erreur et se désespère. Elle voit son honneur perdu, son amant infidèle, son père prêt à la châtier... Elle se détermine à fuir avec Don Gil.

Il est aisé de voir, par cette première journée, quelle admirable transformation Moreto a su faire de cette ébauche.

Au deuxième acte, les amants sont, comme dans *San Gil*, saltéadors, bandoleros, bandits dans la montagne. Là, le drame des « tres ingenios » suit pas à pas celui du « Docteur ». C'est sans doute Jeronimo Cancer qui tenait la plume et qui appliquait lui-même sa théorie du *Vejamen*, qu'il attribue à Moreto. Nous trouvons, chez Mescua, la scène du père et de la sœur, Leonarda, arrêtés par Don Gil. Leonarda se rend au couvent, et Gil, subitement enflammé de désir pour la cadette, tente d'user de violence envers elle, comme avec l'aînée. Leonarda résiste, s'enfuit, et Gil appelle à son aide le Démon. Le bandolero engage son âme à Satanas, et il obtient de lui en échange une femme qui a la forme de Leonarda. Gil croit posséder cette apparence infernale ; il n'étreint qu'un squelette.

D'effroi, il tombe à terre, invoque Dieu... L'Archange saint Michel et Satanas combattent *dans les airs*. L'Ange triomphe et oblige le Maudit à lâcher sa proie. Alors, Gil, désabusé, consacre le reste de ses jours au Seigneur, affermi dans sa résolution par la nouvelle qu'il apprend de la conversion de Lisarda et de sa mort bienheureuse.

L'*Esclave du Démon* est la source principale de notre *San Gil ;* mais je trouve encore dans l'œuvre de Moreto et de Matos des relations avec bien d'autres pièces espagnoles, et comme l'originale expression de plusieurs drames similaires.

Je mentionnerai rapidement les rapprochements principaux, en suivant les divisions des trois journées.

1er *tableau*. — Rien n'indique dans tout le premier acte que le drame deviendra « fantastique », et le premier de ses trois tableaux ne laisse pas deviner qu'il va s'agir d'une *comédie sacrée*. Le début de *Tomber pour se relever* fait croire à une pièce d'intrigue et d'amour, rien de plus.

Elle commence un peu comme *Marthe la Pieuse*, bien que les deux œuvres se présentent très différemment, pour l'allure des scènes comme pour les caractères. Il est question, dans l'une et dans l'autre, de deux sœurs dont le frère a été tué en duel; leur père annonce à l'une d'elles qu'il a décidé de la marier, et la jeune fille ne veut pas entendre parler de ce projet, s'étant prise de passion pour l'auteur du meurtre. Marta dans Tirso, et dans Moreto Violante (qui s'est appelée à l'Odéon Inès) ne sont pas du sentiment de la Chimène du *Cid*, qui, partagée entre le devoir et l'amour, se croit obligée de feindre de la haine pour Rodrigue. Que leur amant ait versé le même sang qui coule dans leurs veines, cela ne paraît pas leur importer beaucoup.

Marta est une hypocrite. Violante (ou Inès) une déterminée. Elle tient tête à son père, Don Vasco de Noroña, et dès les premiers mots de la pièce l'action part, la lutte s'engage. L'autre fille de Don Vasco, tranquille et douce, Léonor, contraste parfait avec sa sœur, calme son père, conseille timidement l'intervention de Don Gil, dont l'éloquence « manie les cœurs », tandis que la révoltée, sans perdre de temps, écrit à Don Diégo de venir l'enlever. C'est bref et net.

Les deux filles du vieux Gomez, dans l'autre pièce, ont des caractères tout différents. Marta et Lucia

viennent en scène, chacune de son côté, soupirant toutes les deux pour le même homme, le meurtrier Don Philippe. Elles s'aperçoivent, se surprennent, feignent de se lamenter sur leur deuil tout récent, et en arrivent à s'accuser réciproquement de tendresse pour l'ennemi couvert du sang fraternel. La rusée Marta invente une histoire d'arrestation de Philippe, de prison à Séville, pour décourager l'espoir de Lucia, et là-dessus entre Gomez, le père, lisant une lettre. Elle est d'un vieux riche, le capitaine Urbina, qui lui demande la main de Marta; mais il veut cacher quelque temps cette offre.

Si Moreto a été influencé par le début de *Marta la Piadosa*, on conviendra que son originalité reste absolue.

2e *tableau*. — Dans la garçonnière où Don Diégo espère emmener Violante, et qui va retentir tout à l'heure de la grave éloquence de Don Gil, Brito apporte le billet invitant le jeune homme à l'enlèvement. Un riche vêtement sur un fauteuil attend que le maître s'en pare. « Mais que ne donnerait-on pas pour ce qui vient de sa maîtresse ! » Diégo cherche des yeux autour de lui, voit le fauteuil. « Est-ce assez de cet habit, dit-il à son valet, pour le plaisir de ta nouvelle? Il est à toi. »

C'était une habitude en Espagne, quand un domestique — ou même une autre personne — annonçait quelque chose d'heureux, de demander des étrennes (*pedir albricias*), et le cavalier proportionnait la valeur du *pourboire* au plaisir de l'information. Il donnait ce qui lui tombait sous la main, un objet de toilette, une bague, un habit. Tels les spectateurs et spectatrices des courses de taureaux faisant voler dans le cirque mouchoirs, chapeaux, éventails, bijoux, et se dépouillant davantage à mesure que l'enthousiasme grandit.

Dans *Maison à deux portes*, Caldéron fait aussi gratifier un valet par le seigneur Lisardo du même présent. Calabazas remercie joyeusement son maître de lui donner un habit tout fait, et joue à lui seul une jolie scène où il montre tout ce que ce cadeau lui évite d'ennuis, dialoguant avec un tailleur imaginaire.

« Seigneur maëstro, combien faut-il d'aunes de drap ? — Sept et trois quarts. — Quiñones n'en demande que six et demie. — Qu'il le fasse ! mais s'il y arrive, je veux m'arracher la barbe. — Combien de taffetas ? — Huit aunes. — Allons ! sept. — Impossible ! sept et demie, pas une ligne de moins. — Et de toile de Rouen ? — Quatre. — Ah non ! — S'il en manque un doigt, je ne pourrai pas. — Et de soie ? — Deux onces, avec trente de laine. — Et de boucassin, pour les bordures ? — Une demi-aune. — Et de serpillière ? — Autant. — Des boutons ? — Trente douzaines. — Hein ? trente douzaines ! — Oh ! vous pourrez compter. »

Il entre encore dans d'autres détails, puis, après avoir pris mesure, donne rendez-vous à l'artiste en coupe, pour le lendemain matin.

« Déjà une heure ! Que ce tailleur se fait donc attendre ! Mais j'entends frapper. C'est lui. Seigneur maëstro, vous m'avez retenu tout le jour chez moi. — Je n'ai pas pu venir plus tôt. J'avais à façonner un jupon de dessous pour une femme, et il y fallait tant d'étoffe que ça n'en finissait plus. Ah ! seigneur cavalier, c'est un ouvrage bien sec ! — A votre place, je le mouillerais. Mais... essayons. Oh ! oh ! la culotte est étroite. — Bah ! c'est du drap : ça s'élargit. — Le pourpoint a trop d'ampleur. — C'est du drap ! ça rétrécit. — Le drap s'élargit donc et se rétrécit à la volonté du tailleur ? Le manteau est court. — Il couvre au moins la moitié de la jarretière ; aujourd'hui, ils ne se portent pas plus longs. — Qu'est-ce que je vous dois ? — Peu de chose ; autant dire rien. — Enfin, combien ? — Mettons vingt pour la culotte,

vingt pour le pourpoint avec les manches, dix pour le manteau, trente pour les boutonnières, et... » et pour ceci et pour cela tant et tant d'impertinences que me donner un habit tout prêt, plus ou moins à ma taille, c'est me faire présent d'un vrai bijou : Je m'en vais serrer le vôtre, et je vous remercie. »

3e *tableau*. — C'est une conception très espagnole que celle de Don Gil et de Don Diégo échangeant leurs vêtements et leurs destinées (le *Troc des Destinées* est le titre d'une pièce de Tarrega) ; sous le propre balcon de sa dame, le ravisseur, au moment du rapt, saisi de repentir tout à coup, baissant le front sous la parole divine, laissant là projets de séduction, vie accoutumée, plaisirs, habitudes, et courant se jeter dans un couvent.

Tel, dans un autre drame de Moreto, saint Alexis, averti d'en haut, épris de renoncement, au moment où, les épousailles célébrées, il allait goûter les joies du mariage, s'enfuit, loin de sa femme et de son foyer, jusqu'à Jérusalem, et va se prosterner aux Lieux Saints.

Ces coups de la Grâce étaient fréquents ; ils se multiplièrent au XVIIe siècle, dans la Péninsule, produisant une sorte d'endémie, qui sévit particulièrement sur le théâtre. Tout ce qui touchait à la scène, auteurs, directeurs, acteurs, fut frappé, et la contagion atteignit les plus jolies comédiennes et les plus vantées.

Il faut en lire dans Casiano Pellicer (l'*Histrionisme en Espagne*) les cas nombreux, parfois singuliers.

Je ne reviens pas sur les poëtes, Lope, Caldéron. Moreto, Solis et tant d'autres, dont parfois les prises d'habit furent bien brusques.

Les deux plus célèbres directeurs de compagnies de *farsantes*, Sébastien de Prado et Ortiz, se firent prêtres.

Ce dernier, l'un des plus adroits comédiens de son temps, renonça au siècle, puis y rentra, jetant la soutane aux aloès, qui sont les orties d'Espagne. Il remonta sur les planches dans la troupe de Roque de Figueroa.

Mariana Romero fut infidèle comme Ortiz, se donnant à Dieu pour le tromper après. D'actrice elle se fit nonne ; puis, fatiguée du théâtre et du couvent, se retira finalement chez elle.

Marie ou Damiana de Riquelme, « recherchée pour sa beauté, respectée pour sa vertu, inimitable artiste dans le brusque changement des sentiments, » transporta ce dernier talent de la scène dans la vie, et quand son mari mourut se fit religieuse.

Clara Camacho — tel le Saint-Genest de Rotrou — fut touchée de la Grâce en jouant un auto, et passa, sans transition, des planches au cloître.

Francisca de Baltasara, l'une des interprètes principales des comédies de Tirso, et celle dont on disait : « Tout en elle est bien, même sa figure, » eut une conversion bruyante. Lorsqu'elle prit le voile, on composa sur cet événement la comédie la plus folle : la Francisca y était mariée au sultan Saladin, revenait à la foi chrétienne, confondait le Démon, et s'en allait se rendre ermite à Carthagène.

Maria Calderon (rien de commun avec le poëte), aimée du roi Philippe IV, mère du second Don Juan d'Autriche, et la plus renommée des comédiennes de l'époque, fut presque un personnage politique : elle reçut l'habit des mains du nonce, qui s'appela, depuis, Innocent X.

Au rebours de ces conversions, Pellicer nous conte une histoire de décloîtré, qui n'est pas un fait isolé en ce temps ; c'est l'aventure d'un fils de famille, Juan

Antonio, moine par la volonté de ses parents et qui, un beau jour, quitta la communauté et s'engagea dans une troupe de *farsantes*. Son père dut recourir à la force pour l'obliger à réintégrer sa cellule.

Les pièces d'alors reflètent cet état de choses : ces trocs de frocs pour des habits galants, et à l'inverse, étaient pris de la vie réelle. Le juste, l'austère, son humble cape dépouillée et le riche manteau revêtu, s'en va vers la Malice « inhérente à ce vêtement de péché ». Et voilà Gil ravissant Doña Violante et l'associant à sa fuite.

4e *tableau*. — Volontiers, en Portugal comme en Espagne, celui qui avait commis quelque acte violent, rendant hasardeux pour lui le séjour des villes, s'allait jeter dans la montagne. Tout comme en Corse, après une vendetta, on gagnait le mâquis. Au reste, le délinquant de la Péninsule, de même que celui de l'île, pouvait être noble, sympathique et, jusqu'à un certain point, honoré. Le métier de *bandolero*, ou de bandit, cachait parfois de fiers courages, embrassé par tout homme ouvertement en lutte contre la société. Il arrivait très bien au proscrit de venir à résipiscence et de recevoir sa grâce, aidé par de hautes protections : le roi l'amnistiait, lui et ses compagnons. C'est le cas d'un bandolero de Caldéron, Urréa, dans *Trois Châtiments en un seul*, et c'est aussi celui d'un autre bandolero, Hernani, à qui le roi Don Carlos — l'empereur Charles-Quint — restitue ses titres.

Les bandoleros sont très populaires dans la littérature espagnole, et le théâtre constamment les emploie : Eusebio, de la *Dévotion à la Croix*, est bandolero, et Julia, échappée de son couvent, le rejoint en bandolera. Paulo, l'ermite du drame de Tirso, le *Damné pour manque de foi*, que le Démon, sous la figure d'un

Ange, abusa, lui persuadant qu'il devait avoir même fin que le malfaiteur Enrico, se fait bandolero, car, pense-t-il, à quoi bon s'exténuer dans la pénitence, s'il est promis à la damnation comme ce bandit ? Or Enrico est sauvé et Paulo perdu. La pièce porte ce sous-titre : *la Peine et la Gloire échangées* : encore un troc de destinées.

Je pourrais prolonger la liste des drames à brigands de sierras : je n'en veux mentionner qu'un, parce qu'il a de grands rapports avec *San Gil*, c'est *San Franco de Sienne,* où, de même que dans la *Bandolera de Flandre* (de Cancer), le capitaine des voleurs est *une bandite.*

La maîtresse auprès du chef, cela est l'ordinaire : que les compagnons obéissent à Violante ainsi qu'à Don Gil, c'est dans l'ordre. Doña Sol suivrait Hernani dans les défilés des monts d'Estramadoure :

> Vous viendrez commander ma bande, comme on dit ?

Mais dans le drame de Moreto, Franco, terrassé par le Ciel, s'est enfui, pèlerin aveugle sur les routes, pénitent agenouillé dans les grottes, et Lucrecia, irrîtée de l'abandon, s'est mise avec sa suivante, Lesbia, à la tête de mauvais soldats, qu'elle a enrôlés en bandoleros, et qu'elle commande, dans la montagne.

Au même tableau, il convient de signaler la similitude de l'appel au Démon, dans *San Gil* et dans le *Magicien prodigieux.* Cyprien et Gil prononcent textuellement la même phrase (empruntée à Mescua), suivie de la réplique identique du Demonio : « Pour jouir de cette femme, je donnerais mon âme ! — J'accepte. »

5^e^ *tableau.* — Le Démon est absent de *San Franco de Sienne.* L'être surnaturel qu'ont pour compagnon les voleurs, c'est l'Ange gardien de Lucrecia ; il s'est fait bandolero avec elle. N'est-ce pas d'une naïveté tou-

chante ? Il joue auprès de Lucrecia — dans quel esprit différent ! — le rôle du Maudit vis-à-vis de Violante, il guide la banderola vers l'antre où prie le saint, son ancien amant.

6e *tableau.* — On n'a pas les dates de la composition de *San Gil* et de *San Franco;* mais je crois que celui-ci perfectionna l'autre. Moreto a dû reprendre seul le drame des « trois esprits ». La confession de Lucrecia à Franco est très saisissante : c'est dans la grotte, où brûle une lampe près d'un crucifix. A l'entrée de la pécheresse, le Christ se retourne de lui-même contre le mur. Elle s'adresse, tremblante, au complice de ses premières erreurs. Ici le Démon n'est pas en tiers, et l'amant, si je puis dire, n'est pas en double ; Franco est à la fois ce que, dans l'autre pièce, sont Diégo et Gil réunis. Le saint, absolvant celle qu'il a perdue, *relevant* celle qu'il fit *tomber* (les termes du second titre de *San Gil* sont écrits ici en toutes lettres), n'a pas besoin de l'envoyer prêcher dehors la pénitence, puisqu'elle n'a plus à rencontrer le protagoniste du drame afin de le convertir. La scène est proche du dénoûment. Il emmène Lucrecia dans un couvent de Carmélites, puis va demander lui-même asile à un monastère.

7e *tableau.* — La situation des personnages au début de la troisième journée est celle qui termine la *Dévotion à la Croix.* Curcio, père de Julia, vient, avec des hommes armés, cerner la montagne où le ravisseur de sa fille, Eusebio, est bandolero ; et Eusebio, traqué, succombe, comme Gil sera vaincu par Don Vasco.

Violante, les yeux rivés à la tête mort qu'elle tient, erre à travers la sierra, enseignant l'efficacité du repentir et le néant de la vie, troublant Gil, qui ne la reconnaît pas d'abord, et cette scène a une saveur fortement cas-

tillane, rappelant tout un côté de l'ancien théâtre espagnol. Elle n'est pas, du reste, sans analogues. Les « trois esprits » (les mêmes) la reproduisent à peu près dans l'*Adultère pénitente*. Sainte Teodora et dans le drame posthume de Moreto sainte Rosa sauvent aussi les amants qui se damnaient à cause d'elles.

Quant à la forme infernale que Gil prend pour la réelle Léonor, c'est encore une conception familière aux auteurs de ce temps ; nous la retrouvons dans Alarcon, Mescua, Caldéron. Parfois, c'est le Diable lui-même qui revêt une figure de femme. La théorie du Double n'est pas d'invention moderne. Elle est formulée dans les livres de magie et de sorcellerie, très poursuivis au XVII<sup>e</sup> siècle par les tribunaux de l'Église (voir Michelet), et que les ecclésiastiques lettrés, comme Caldéron et Moreto, ont dû avoir entre les mains. Le principe en remonte même plus haut, car elle existait déjà dans les légendes païennes. Telle la tradition que suit Euripide pour sa tragédie d'*Hélène :* il feint que la fille de Léda, pendant tout le siège de Troie, est restée tranquillement en Égypte, où Ménélas, la guerre finie, vient la reprendre. La femme enlevée à Sparte par le Phrygien, raconte le poète Stésichore d'Himère, qui traita ce sujet avant le Tragique, n'était que le fantôme d'Hélène, son double, son corps astral, si l'on veut ; de sorte que la Tyndaride nous est présentée — aspect imprévu — comme le modèle de la fidélité conjugale.

8e *tableau*. — On n'a pas osé, à l'Odéon, montrer Gil embrassant le Double infernal et ne trouvant tout à coup sous la robe de Léonor qu'un squelette. Le spectacle chez les Espagnols ne faisait pas rire! L'horreur qui s'en dégageait semblait au public suffisante pour avoir raison, enfin, de l'endurcissement du pécheur.

**Je rétablis ici la scène, qu'on a remplacée à la représentation par un récit.**

DON GIL ; le DOUBLE DE LÉONOR, assis et voilé ; puis DON DIÉGO, GOLONDRO

DON GIL

Ah ! délice !... ravissement de tout mon être !... O beauté ! (*Un silence.*) Mais pourquoi t'es-tu voilée ?... Laisse, laisse-moi revoir l'image radieuse du bonheur que j'ai possédé !

(*Le Double reste immobile, Don Diégo est entré, et derrière lui Golondro se glisse.*)

DON DIÉGO

Homme aveuglé ! malheureux ! quel est-il, ce bonheur que tu proclames ? De la cendre et du vent !

DON GIL

Qui me parle ? C'est toi la cendre ! ce sont tes reproches qui sont du vent ! Toi qui incrimines mes pensées et mes actes, viens et admire. Dis si tu sais rien de comparable à ces yeux d'étoile, à la pourpre frémissante de ces lèvres, au soulèvement adorable de ces seins nacrés. Quel bien égale une telle merveille ?

(*Don Diégo regarde fixement la forme muette et fait sur elle le signe de la croix.*)

DON DIÉGO

Ce bien, comme tous les biens mortels, est recouvert du voile d'apparence que votre erreur lui a tissé. Mais je n'ai qu'à le lever, et tu verras, non déguisées, ce que sont les joies de ce Monde.

GOLONDRO, *bas*

Ne la découvre pas, mon père ! Sans voile devant moi !

DON DIÉGO

Gil, regarde ce que tu as étreint.

(*Il arrache le voile et découvre un squelette, dans les mêmes atours que la Dame.*)

DON GIL

Ciel ! qu'ai-je vu ! Est-il effroi plus formidable !

GOLONDRO, *saisi de terreur*

Que les trois Maries m'assistent, et les six Nécessités!

(*Le Squelette s'enfonce sous terre, et des flammes jaillissent de la place où il s'est abîmé.*)

DON GIL

C'était là Léonor!...

GOLONDRO, *claquant des dents*

Jolie carnation, certes !

DON DIÉGO

Les plaisirs temporels se réduisent à ce que tu vois.

La scène du *Magicien prodigieux* où Cyprien étreint de même la forme infernale de Justine n'a pas cette sobriété et cette force, et, dans son imitation de Mescua, Caldéron, il faut bien le dire, s'est montré inférieur à Moreto.

Cyprien, qui tient du Démon l'art de conjurer les esprits, évoque le double de Justine. La Forme paraît; il dialogue avec elle; elle se cache le visage de sa mantille et fuit dans les bois (*ad salices*), Galathée funèbre, pour y être suivie. « Ces taillis, s'écrie Cyprien, offriront un lit sauvage à l'amour le plus prodigieux qu'ait éclairé le soleil! » Il court joindre le fantôme; puis, après un bizarre monologue du gracioso Clarin — qui se blottit dans un coin pour « apprendre une bonne fois comment on violente une femme » — le Magicien et le Spectre reviennent.

Cyprien lève le voile et aperçoit un squelette. Il est plus étonné qu'effrayé. « Ainsi finissent les gloires de ce monde ! » déclare l'Apparence, qui s'évanouit. Le savant reparaît dans Cyprien: il veut *se rendre compte*. Son valet éperdu s'est jeté contre lui, balbutiant : « Si quelqu'un a besoin de peur, j'en ai à lui vendre. » Cyprien

le prend pour une ombre. « Une ombre ! moi ! » Alors, qu'il l'aide à retrouver la forme disparue ! « Qu'en a-t-on fait? — Elle s'est défaite. — Cherchons. — Ne cherchons pas ! — Je veux savoir ce qu'il faut penser là-dessus. — Moi, je n'y tiens pas. »

Le Démon survient. Cyprien discute avec lui, le serre de près, et finit par lui administrer une correction, aidé par le Dieu des Chrétiens, qu'il invoque.

Au lieu de cette lutte à mains plates, nous avons dans Moreto le curieux débat de l'Ange et du Diable, qui décide du salut de Don Gil.

Je renvoie au chapitre d'Alarcon, où une autre figure fantastique est embrassée pour la femme dont elle a la forme. Elle est mise en scène dans l'*Antechrist*.

La conclusion ?

« A quoi bon s'attacher à un bien qui s'écoule ? et puisque les bonheurs humains doivent aboutir à cette fin lamentable, est-ce vraiment la peine de les goûter? » Ainsi les Don Diégo et autres saints personnages proclame la vanité de vivre, dans nos dramatistes d'Espagne. Ils mènent tout droit au *nirvana*. A quoi bon naître ? La vie est laide — regardée à l'envers, comme la femme, dont ils ne montrent derrière la chair que le squelette. « Vois ce que tu as étreint ! » — Était-ce un cadavre, *à ce moment-là ?* pourraient répondre Gil et les héros correspondants des drames similaires.

Un gracioso de Caldéron, Cosme, dans la *Dame Revenant*, tire finement la moralité de ces histoires.

« Le Diable, raconte-t-il, se montra, un jour, à un berger, sous l'aspect d'une belle fille. Élégante, bien attifée, elle enflamma le pastour, et lui accorda tout ce qu'il voulut d'elle. Alors Satanas, reprenant son horrible forme, lui cria : « Malheureux ! considère de la tête aux pieds la beauté que tu as possédée ! » Mais le berger, sans s'émou-

voir, répondit : « Si tu prétends, vaine ombre trompeuse, effrayer un pauvre mortel, tu n'as qu'à revenir demain avec la même forme que tout à l'heure, et tu verras si je suis moins amoureux et moins en train ! »

Le gracioso de *San Franco de Sienne* ne le cède pas en drôlerie à celui de *San Gil :* Dato emprunte, d'ailleurs, plusieurs traits à Golondro. Lui aussi revêt la bure et se coiffe du capuchon, veut passer pour saint, s'agenouille dans la montagne, les bras en élévation, comme ravi d'extase. « Hypocrite ! » lui dit l'Ange Gardien bandolero, de même qu'au valet de Gil le Démon. Dato menace — tel son confrère Golondro — de faire des miracles ; mais le plus comique, c'est qu'il en fait ! Deux ou trois fois, au nom de Franco, l'Ange Gardien consent que des prodiges s'accomplissent, et cela au moment précis où Dato, croyant plaisanter, les annonce. Les bandoleros sont à table : « Franco repenti ? et toi, Dato, un saint ? Allons ! ce n'est pas plus possible que de voir ce gibier qu'on nous sert tout rôti s'envoler. » Dato justement découvre le plat, et, par la permission de l'Ange, les oiseaux s'envolent. Grande stupéfaction de tous ; le plus émerveillé, c'est Dato. « Mais alors... c'est vrai ! je suis un saint !... »

Beaucoup de bandits deviennent des élus, dans le Théâtre Espagnol ; parmi les plus célèbres, deux surtout ont avec San Gil un air de famille : Cristoval de Lugo (*le Rufian heureux* de Cervantès) et Pedro Armengol (*la Fondation de l'Ordre de Notre-Dame de la Merci* du chanoine Tarrega).

9e *tableau.* — L'Odéon a mis en scène avec beaucoup de goût et d'art le Crucifiement de la Rachetée. C'est un dénoûment cher à Moreto, qui l'a repris ailleurs sous diverses formes. Dans *l'Adultère pénitente*, Teodora expire, entourée d'une gloire, et assistée par

les Anges, spectacle qu'admirent, agenouillés, tous les personnages du drame, y compris l'époux offensé. Dans *San Franco*, au couvent des Carmélites, le fond de la scène s'ouvre, une croix radieuse apparaît, et au pied de la croix, Lucrecia, soutenue par deux Anges. Elle meurt et s'élève avec eux, les Esprits célestes emportent vers Dieu l'âme rédimée, tandis que d'autres, invisibles, entonnent le chant de gloire : *Te Deum laudamus Dominum!* Enfin, le dénoûment de *Sainte Rosa du Pérou* est identique à celui de *San Gil de Portugal*, et Rosa meurt aussi (mais elle, pour les péchés des autres, car elle n'en commit point), pareille au Rédempteur, sur la Croix.

En résumé :

On voit que *Tomber pour se relever* est une *refundicion générale*, et non pas de *l'Esclave du Démon* seulement. Ce drame semble présenter, en raccourci, tout le théâtre espagnol. Il porte trois noms, Moreto, Matos Fragoso, Cancer, vient d'un quatrième, Mescua, a le goût de Tirso et de Caldéron (rappelant de ces deux poètes plusieurs pièces) et fait songer encore à Cervantès, à Tarrega, à Alarcon. Il commence en comédie de cape et d'épée et finit en auto, emprunte à la *Danse des Morts* des crânes et des squelettes, fait défiler sous nos yeux les conversions subites, les trocs d'habits entraînant ceux des destinées, les bandoleros, le Démon, les grottes d'ermites, les personnages spectraux, les apparitions d'anges, sans oublier les pères qui parlent de tuer leurs filles si elles n'épousent le galant qu'ils proposent, les guitares sous les balcons et les enlèvements au clair de lune.

L'Odéon voulait donner à son public une sensation de l'ancien théâtre espagnol : où la trouver mieux que

dans une refonte aussi large de ses éléments ? « refundicion » qui avait de plus la saveur de l'ignoré, personne ne parlant jamais d'elle. On a donc choisi cette pièce oubliée, d'un auteur peu connu en France, et à qui était due toute grande notre admiration.

## REPRÉSENTATION A PARIS : LES INTERPRÈTES DE L'ODÉON

Si, comme il y a lieu de l'espérer, cette tentative, puissamment soutenue par l'autorité de Francisque Sarcey, aide au mouvement d'une nouvelle renaissance espagnole en France, ce serait de l'ingratitude que de ne pas réunir ici les noms de ceux qui principalement y contribuèrent.

Les *aficionados* du théâtre castillan doivent être reconnaissants à M. Ginisty, qui a monté la pièce ; à M. Albert Lambert, qui l'a mise en scène, avec talent et dévoûment.

Je suis heureux de me faire auprès des artistes l'interprète des éloges unanimes qu'ils ont soulevés.

M. Rameau, si grave dans le Don Gil de la première journée, par la puissance et la sûreté de son jeu rend vraisemblable le miracle qu'opère le verbe ; puis, mordu par la tentation, il se débat dramatiquement, plie et cède. Ironique, amer, à la seconde journée, violent dans ses brusques désirs, terrassé enfin par la Grâce qu'il avait rejetée, il fait accepter, à force de vérité et de conscience, les scènes les plus éloignées de nos habitudes modernes. Sa création du Saint, dans le « mystère » espagnol, est le pendant de celle du pasteur mystique, dans le drame norvégien *Au-delà des Forces*.

On a admiré la beauté fière, révoltée d'abord, passionnée, de M^lle^ Valentine Page ; très pittoresque en bandolera, dans ses riches oripeaux rouge et or, elle

s'inquiète, se trouble sous la bénédiction paternelle; puis, presque pâmée sur la poitrine de Diégo retrouvé, il semble que l'amoureuse, la pécheresse va succomber; mais elle se relève, exaltée par le repentir, respirant l'enthousiasme du combat sacré; une tête de mort dans sa main, extatique, psalmodiante, elle parcourt automatiquement la montagne, pénitente sublime, somnambule d'un extra-terrestre sommeil; enfin, chancelant sous l'énorme croix, elle gravit en rouge robe de victime son Calvaire, puis elle meurt, expiant ses crimes et ceux de son amant, crucifiée et transfigurée, dans la lumière surnaturelle du Carmel et les chants invisibles des Anges.

M. Gémier, incisif, net, mordant, donne du Démon une physionomie très curieuse. Prompt, vif, il se glisse entre les arbres de la forêt, semble ouvrir des ailes, s'élance, s'aplatit contre les rochers, pareil à une bête verte et flasque, rampant, s'enroulant aux piliers de la grotte... Il rappelle tous les caractères du « Serpent-Aigle-Tigre » de l'auto; car, à la fin, quand il dispute contre l'Ange, il a l'air d'un fauve traqué, et s'engloutit en rugissant.

Les graciosos semblent faits pour la rondeur et la malice de M. Siblot, qui fut le plus divertissant Golondro du monde. Poltron, goinfre, paillard, avec esprit et grâce, il a, par ses gambades et ses saillies à travers les situations pathétiques et la gravité des pensées profondes, éclairé de joie et d'humour cet amas de terreurs, de violences, de repentirs, de rechutes et d'expiations.

M. Dorival a prêté sa belle voix, sa tendresse contenue, son émotion dramatique au personnage de Don Diégo, le ravisseur devenu pénitent; et M. Montigny, sa dignité et sa conscience au père offensé, Don Vasco.

M. Coste, fin et gai dans le court rôle de Brito, a chanté de façon charmante la sérénade de M. Kerval.

Majestueuse et fort belle en Ange gardien, ailes éployées, chevelure nimbée de lumière, M[lle] Marcya envoie d'un geste souverain le Réprouvé au fond des enfers. M[lle] Béraldy fut douce et résignée à souhait dans Léonor, justifiant par sa sereine beauté la folie de Gil.

Enfin, pour compléter un ensemble fort remarquable, M[me] Barny a daigné accepter le petit rôle de la Paysanne, et M. Darras lui a donné la réplique, allègrement.

Il me reste, pour terminer, un aveu à faire, à la manière des graciosos, qui viennent dire un mot au public avant de prendre congé.

Les exigences de la scène française, notamment au cours des répétitions, m'ont forcé de quelquefois abréger, substituer, changer... bref, j'ai dû hasarder, à mon tour, une petite *refundicion*. De quoi je demande pardon à Moreto. Mais il en a tant commis lui-même qu'en faveur de l'intention il me passera bien celle-ci.

Puissent la représentation de *San Gil* et le tableau esquissé dans ces pages faire apprécier chez nous Moreto et redonner au public français le goût du théâtre espagnol!

---

# SAN GIL DE PORTUGAL

COMÉDIE SACRÉE EN TROIS JOURNÉES

DE

**MORETO, MATOS FRAGOSO et J. CANCER**

*Mise à la scène*
*et représentée pour la première fois, en France,*
*sur le Théâtre de l'Odéon, le 15 avril 1897*

28

# PERSONNAGES

*Parlent :*

| | |
|---|---|
| DON GIL...................................... | MM. RAMEAU. |
| DON DIÉGO DE MÉNÉSÈS.................. | DORIVAL. |
| DON VASCO DE NOROÑA.................... | MONTIGNY. |
| GOLONDRO .................................. | SIBLOT. |
| BRITO .......................................... | COSTE. |
| LE DÉMON.................................. | GÉMIER. |
| L'ANGE ........................................ | Mlle MARCYA. |
| UN PAYSAN................................ | MM. DARRAS. |
| UN OFFICIER............................... | TALDY. |
| DOÑA INÈS................................ | MMmes VALENTINE PAGE. |
| DOÑA LÉONOR............................. | BERALDY. |
| UNE PAYSANNE............................. | BARNY. |

*Chantent :*

DAMES.
CHŒUR INVISIBLE D'ESPRITS CÉLESTES.

*Restent muets :*

LE DOUBLE INFERNAL DE LÉONOR.
ANGES.
BANDITS.
SOLDATS.

*La première journée, à Coïmbre. Les deux autres, dans la montagne; d'abord à la base, puis, en montant, à mesure que l'action avance, jusqu'au sommet.*

# SAN GIL DE PORTUGAL

## PREMIÈRE JOURNÉE

### SCÈNE PREMIÈRE

*Une chambre chez Don Vasco*

DON VASCO, LÉONOR, INÈS

DON VASCO

Léonor, Inès, mes filles, mes chers trésors, double fleur que du givre de mes ans le Ciel fit éclore, charme de ma vieillesse, appuis de cet édifice ébranlé par l'âge, remerciez mon amour des heureuses nouvelles que je vous apporte. Elles seront de votre goût et vous m'en serez reconnaissantes toutes deux. Toi, Léonor, qui as choisi, pour y vivre, un saint cloître, et que tout Coïmbre admire comme un exemplaire de vertu et de beauté, réjouis-toi ! tu ne tarderas point à réaliser ton désir. Nous quitterons Coïmbre dans peu de jours pour gagner Valde-Fuentès, un joli pays, très riche, à six lieues derrière la montagne et qui commande les terres que j'ai héritées de mes ancêtres. Là, mes vassaux te feront fête, sachant que tu vas illustrer leur couvent, et il n'y aura pas d'hommages qu'il ne rendent à tes perfections. Pour moi, retiré désormais en ce même bourg, j'espère y payer de mes soirs lassés le commun tribut que le temps exige.

LÉONOR

Laisse-moi, Seigneur mon père, répandre à tes pieds ma reconnaissance; par la grâce que je reçois, ta bonté comble tous mes vœux.

DON VASCO

Embrasse-moi, ma fille. Je suis ému à t'entendre. Tu as suivi le meilleur choix.

LÉONOR

Le Ciel prolonge tes jours!

DON VASCO

Et toi, chère Inès, tu ne dis rien ? Qu'est-ce donc ? Je veux que tu me remercies à ton tour. Ton union avec Don Sanche de Portugal est une chose décidée. Par son courage et le lieu dont il sort, il n'est pas indigne de ta main : car, enfin, il est apparenté au roi, bien que sa noblesse ne surpasse pas celle de mon nom. Étant Don Vasco de Noroña, je puis dire que mon sang égala toujours celui des plus hauts du royaume, mais les mérites de Don Sanche pour l'illustration, la sagesse et la bonne grâce sont tels que tu peux être reconnaissante au Sort de t'avoir donné un pareil époux.

INÈS

Mon mariage est-il déjà conclu?

DON VASCO

Il sera célébré quand tu le désireras.

INÈS

Puisque tu me laisses libre, il ne se célébrera point.

DON VASCO

Qu'est-ce à dire? J'appréhendais cette réponse. L'extravagance de ton orgueil, ton caractère d'obstination et de révolte me la réservaient. Çà, que dois-je attendre de toi?

INÈS

Seigneur mon père, avant de me condamner, veuille m'écouter (mouvement de Don Vasco) avec patience. Tu sais bien, Seigneur, tu sais bien comment, par une poursuite subtile, Don Diégo de Ménésès chercha jadis à me surprendre...

DON VASCO

Lui !... cet homme !... ce Don Diégo...

INÈS

Entends-moi jusqu'au bout, et sois calme. Je ne mets pas en doute que, mesurant ses sentiments au respect de ma personne, il n'ait eu l'intention honnête d'être mon époux ; car, dans de pareilles entreprises, quand il y a noblesse en deux personnes égales, l'amant ne peut prétendre plus et la dame ne peut vouloir moins. Pourtant je me refusai, en fille prévoyante, lui donnant motif de s'élancer, plus résolu, à l'assaut aveugle de mon amour. Car tel est le naturel de certains amants captivés que les faveurs les attiédissent et qu'ils s'enflamment avec les mépris. Excité par ma résistance, il ne sut pas se résigner, ni garder quelque réserve, ni réprimer l'emportement de sa douleur, et en réponse à mon dédain, subjugué, irrité plutôt, il se mit, par les églises, les places et les rues, à me faire une cour publique. Cette passion, à la regarder de loin, semblait un délire insultant ; mais pour moi qui la considérais mieux, je n'y voyais rien — et je le dis alors — qui justifiât ma colère. Lorsqu'un manquement à une dame a l'amour pour cause, il faut passer à l'ardeur de l'amant ce qu'il a montré d'incivil. Je détendis donc peu à peu le froncement sévère de mes sourcils, sans laisser jamais sortir de mon sein, en soupirs ni en paroles, la tendresse qu'il gardait cachée. Oui, je tiens à le déclarer, je l'aimai ! Cet aveu montre assez que je ne changerai pas, et, en me proposant ce mariage avec Don Sanche, il t'est facile de reconnaître qui je rejette et qui j'ai choisi.

DON VASCO

Don Diégo !... le meurtrier...

INÈS

Je sais l'argument, et par quelles charges tu condamneras mon inclination. Don Diégo a tué mon frère. C'est vrai, mais loyalement, poitrine contre poitrine, en champ découvert. Son épée alors le servit bien, c'est une disgrâce que je déteste en lui... plus que l'outrage. Je fus la cause du

sang versé ; et si je suis de ce même sang qui crie contre Diégo vengeance, celui qui bat dans mon sein et y nourrit mon amour, celui-là qui parle pour Diégo est-il mien moins que l'autre ? Enfin, tu es maintenant éclairé : juge en homme généreux, en sage, en noble, en avisé, en esprit élevé, en père à qui je devrai de nouveau l'être, la vie, la réputation, le bonheur, l'honneur, le repos, si tu me donnes Don Diégo de Ménésès pour maître.

DON VASCO

Langue de serpent, tais-toi, femme dont je ne sais comment j'ai pu souffrir l'impudence ! Un cruel, qui a versé ton propre sang, qui a tué ton frère, voilà l'époux de tes préférences? Vive Dieu ! ton affection est déloyauté, et traîtrise ta résolution ! Don Diégo de Ménésès ! C'est ce nom-là que tu m'opposes ! Un homme avec qui l'honneur n'est pas sûr ! un individu que ses audaces ont rendu la fable de la ville, et qui vit en réfugié, à cause de ses désordres et de ses folies ! voilà l'objet de ton amour insensé !

INÈS

Je ne suis pas maîtresse de vaincre cet entraînement. Mon libre arbitre est soumis à la passion que je proclame, et je mourrai plutôt qu'un autre homme obtienne ma main.

DON VASCO

Téméraire !... et je l'écoute sans lui ôter mille fois la vie !... Ah ! misérable ! Puisse le Ciel te refuser la lumière du jour, abri, secours et subsistance ! puisses-tu errer par le monde sans clarté, sans raison, sans frein, jetée hors de tes propres pensées, livrée à l'infamie éternelle, si tu acceptes cet homme pour amant !

INÈS

Seigneur mon père, je m'attache à ce qui est juste, et je ne crains pas ta malédiction.

DON VASCO, tirant son épée

Ah ! tu mourras ! (Léonor le retient.) Laisse-moi, je veux châtier...

LÉONOR

Père et Seigneur, apaise ta colère. (Elle le détourne à gauche.)

DON VASCO

Je me calmerai à ta prière, ma Léonor, miroir de ma vie.

LÉONOR

Il faut plus encore. Si tu veux un remède à ces tristesses, et que les choses se passent selon ton désir, tu approuveras mon inspiration.

DON VASCO

J'attends de toi l'allègement de mes peines : parle, Léonor.

LÉONOR

Don Gil Nuñez de Mayorga, tu le sais, est un noble cavalier, que pour sa rare vertu, tout le peuple vénère. On dit qu'il fait des miracles, et son autorité est telle qu'il manie les cœurs : il n'existe pas dans tout le royaume un homme plus saint. Aie recours à lui, en cette circonstance ; qu'il parle à Don Diégo et lui persuade de mettre fin à ses poursuites inconsidérées. Lorsqu'elle verra son galant renoncer à la servir, ne plus rôder sous ses fenêtres, je suis sûre que ma sœur consentira à l'heureux hymen de Don Sanche. Voilà ce qu'il faut faire.

DON VASCO

Ta chère voix me verse le baume de la paix, tandis que celle-ci, mon ennemie, outrage en moi le respect. O vieillesse désolée, que la neige modère la flamme de mon courroux ! Je parlerai tout à l'heure à Don Gil : c'est le meilleur moyen. En attendant, ma Léonor, essaie la sagesse de tes conseils sur cette orgueilleuse. Si je suspends son châtiment, c'est à cause de toi, de toi seule. Ah ! je suis hors de moi-même ! (Il sort.)

## SCÈNE II

### LÉONOR, INÈS

LÉONOR

Chère Inès, c'est une loi naturelle qui nous oblige à l'obéissance et à la déférence envers nos parents : surtout quand leurs soins s'appliquent à édifier notre bonheur.

INÈS

Ma sœur, assez là-dessus.

LÉONOR

Je m'efforcerai de te convaincre.

INÈS

Je n'ai pas le loisir, en ce moment, d'écouter tes leçons. Tu sais, quand le sermon se prolonge, ma chère sœur, je m'endors.

LÉONOR

Je serais si contente de te persuader !

INÈS

Comment donc ! mais je suis d'accord avec toi sur tout ce que tu pourrais dire. S'agit-il du précepte de soumission à mon père ? Eh bien ! c'est fait, je lui obéis. Il est juste que j'épouse Don Sanche ? J'en suis d'avis. En veux-tu davantage ?

LÉONOR

Oh ! mon Dieu ! le Ciel t'éclairerait-il ?

INÈS

Il m'illumine.

LÉONOR

Tu vas être heureuse.

INÈS

Très heureuse.

LÉONOR

Et moi, pour te donner l'exemple et faire plaisir à mon père, je vais me déclarer toute prête à prendre le voile.

INÈS

On dirait plutôt, à t'écouter, que tu sors déjà d'un couvent.

LÉONOR

Tu ne viens pas ?

INÈS

Non.

LÉONOR

Où vas-tu ?

INÈS, à part.

Elle m'ennuie, la petite sainte. (Haut.) Lire un moment, pour me consoler, en quelque livre de dévotion.

LÉONOR

Que ton esprit s'en trouve bien !

INÈS

Adieu !

LÉONOR, sortant à gauche.

Le Ciel te garde !

INÈS

Allons, il n'y a plus de temps à perdre. Je vais aviser Don Diégo qu'il me tire, cette nuit, d'une prison si cruelle. Puisqu'on m'y force, qu'il devienne mon époux et que je goûte enfin la liberté et le bonheur !

(Elle sort à droite.)

## SCÈNE III

*Chez Don Diégo de Ménésès*

DON DIÉGO, PUIS BRITO

DON DIÉGO

Je vis ici à l'écart, par goût et par originalité ; et dans toute la ville on me respecte pour qui je suis. La justice n'a pas à s'occuper de moi : elle serait prompte à s'arrêter à la voix de Don Diégo de Ménésès. C'est ici que ma bien-aimée Inès me comble de mille faveurs, toujours plus grandes. Sa vie est à moi, elle franchira le dernier passage... et c'est pour elle que j'ai arrangé l'enchantement de cette retraite.

BRITO, entrant.

En fidèle serviteur, j'arrive, hors d'haleine ; et je t'apporte...

DON DIÉGO

Quoi donc encore ?

BRITO

Ce billet.

DON DIÉGO

De qui est-il ?

BRITO

De Doña Inès ! de ce miracle d'amour, de cette beauté prodigieuse.

DON DIÉGO

Est-ce assez de cet habit pour le plaisir de ta nouvelle ? Il est à toi.

BRITO

Tu payes comptant ! en vrai hidalgo portugais !

DON DIÉGO

Que ne paierai-je pas pour ce qui vient de ma maîtresse! Heureux amant! estimé-je rien plus précieux? Voyons ce que me dit Inès. (Il ouvre la lettre et lit.) « Les violences d'un « père m'obligent à chercher la liberté dans votre discrétion. « Tenez pour certain que je perdrais la vie avant que de me « donner à un autre. Cette nuit, je sortirai vous rejoindre; « attendez à la porte du jardin, ayez des musiciens : la séré- « nade sera le signal et l'accomplissement de votre espé- « rance. » Enfin! ma persévérance est venue à bout de tes rigueurs! Ah! chère maîtresse! Inès va être à moi! Cette pensée me rend fou! Tu ne me félicites pas de mon bonheur, Brito?

BRITO

Si; et je veux faire quelque chose pour toi, aujourd'hui.

DON DIÉGO

Je t'en sais gré, et quoi donc?

BRITO

Je me charge de la musique.

DON DIÉGO

Bien. Mais rappelle-toi : dès que tu me verras arrêté devant la grille, il faut que l'on commence à chanter.

BRITO

J'en fais mon affaire.

DON DIÉGO

Il est important d'agir avec précision. Ah! je suis ivre de joie!

BRITO

On a frappé à la porte.

DON DIÉGO

Qu'on entre!

(Entre Golondro; long bonnet, rosaire au cou.)

## SCÈNE IV

### DON DIÉGO, GOLONDRO, BRITO

BRITO

Ah bien, en voilà une surprise !

DON DIÉGO

Vous ici, frère Golondro ?

GOLONDRO

Oui, frère, et soit loué un seul Dieu, créateur de tout.

DON DIÉGO

Que puis-je pour vous servir ?

GOLONDRO

Don Gil Nuñez de Mayorga désire vous voir et m'envoie devant demander votre permission.

DON DIÉGO, à part.

Don Gil ?... Il y a dans cet homme je ne sais quel mystère qui me rend toujours attentif, quand j'entends prononcer son nom. (Haut.) Dis-lui qu'il vienne et qu'il sera le bienvenu.

(Golondro se retire au milieu de saluts répétés.)

BRITO

Vit-on jamais mômeries pareilles !

GOLONDRO, près de la porte, d'une voix lamentable.

Amende-toi, frère Brito ! écoute le saint.

BRITO, entre ses dents.

Bah ! menteur et compagnie. (Il s'efface pour laisser entrer Don Gil, en vêtement de coupe monacale, et s'en va haussant les épaules).

## SCÈNE V

### DON GIL, DON DIÉGO

DON DIÉGO

Seigneur, pour m'honorer de votre présence, la permission était superflue.

DON GIL

Dieu vous garde ! J'ai beaucoup de choses à vous dire.

DON DIÉGO

Prenez cette chaise, et asseyons-nous.

DON GIL

J'obéis.

(Ils s'asseoient.)

DON DIÉGO

Eh bien ! parlez.

DON GIL

Vous savez, seigneur Don Diégo, ce que vaut l'antique et noble maison des Noroña, qui ont tant fait pour la grandeur de ce royaume. Vous n'ignorez pas non plus ce que nos espoirs peuvent attendre encore de ce tronc illustre et de ses jeunes rameaux. Or, vous qui, par le sang dont vous sortez, égalez, sinon surpassez la race la plus haute, vous avez coupé, d'une main audacieuse, la tendre vie du brillant héritier de Don Vasco ! Qui n'est pris de pitié à voir ce vieillard soupirer et mouiller de pleurs sa barbe d'argent !... Oh ! je n'ai pas dessein de vous faire un crime de... cet accident, où votre épée eut trop de bonheur ; le père lui-même, qui pleure encore sa perte, n'a jamais cherché à s'en venger. Mais ce qui de vous étonne le noble Noroña, seigneur Don Diégo, c'est que, l'ayant offensé, votre arrogance prétende une seconde fois lui faire outrage, dans sa rue et sous ses fenêtres ! compromettant l'honneur de ses filles, dont la renommée est de verre : c'est le papier qui s'envole au

souffle d'une parole légère, pour le scandale d'un grand nombre! et, fragile, se froisse ou se déchire. Les attentats sur la vie sont des blessures qui se guérissent ; mais seules sont incurables celles qui atteignent la noblesse. L'honneur plus que la vie demande vengeance: car la vie n'est que la durée du corps, et l'honneur c'est le sang de l'âme. Les chevaliers aussi grands que vous ne doivent pas être cause que les honneurs soient mis en péril; mais plutôt votre héroïque épée, toujours prête, a pour devoir de les défendre. Car il n'est pas juste qu'en son fourreau elle serve, au côté, pour la parure, et que nue, dans la main, elle s'emploie pour la honte. Réformez vos mœurs, qui s'en vont débridées, scandalisant le monde: savoir se vaincre est d'un héros. Laissez dormir dans le nid cette blanche colombe, et que votre orgueil ne fonde pas en gerfaut sur son asile pur. Si vous songez vraiment au mariage, occupez-vous d'une autre dame ; par des affronts à un vieillard, ne doublez pas l'injure passée. Prenez garde qu'il y a Dieu, et qu'il y a la mort! Réprimez vos ardeurs lascives; songez que l'âge passe comme une haleine, et que sans plus d'espérance il vous sera, la journée finie, longuement demandé compte d'une vie si courte.

(Il se lève.)

DON DIÉGO

Seigneur Don Gil, j'en fais l'aveu, vos graves paroles m'ont tenu sous le charme; mais l'heure est mal choisie : j'ai l'esprit peu préparé à l'argumentation. Demain, un autre jour, nous nous reverrons. (A part.) Le temps me dure ! l'anxiété de mes désirs me presse... et j'ai hâte de jouir du bien qu'ils me promettent... (Haut.) Considérez qu'il est presque nuit et que je suis obligé de sortir. Je vous demande pardon : j'ai dehors une affaire d'importance (Appelant.) Brito !

## SCÈNE VI

### DON GIL, DON DIÉGO, BRITO, GOLONDRO

BRITO, entrant, bas.

C'est fait : nous avons guitare, violon et flûte.

DON DIÉGO, à part.

Nuit aimée, sois prompte à venir ! (Haut.) Excusez-moi. (Il salue et s'élance dehors. Brito, qui va le suivre, se trouve nez à nez avec Golondro.)

DON GIL

Ah ! jeune égaré, qui chemines aveuglément vers ton malheur, tu dédaignes en moi la lumière et tu cherches les ténèbres épaisses ! Dieu te délivre de tes œuvres et guide tes pas déviés ! Je veux l'émouvoir et je ne le perdrai pas de vue. (Il sort.)

## SCÈNE VII

### BRITO, GOLONDRO

GOLONDRO

Frère Brito, je te donnerai volontiers un bon avis ; mais ce serait prêcher dans le désert. Tu es paillard, mon frère ; épure tes mœurs. Veille sur la chair, et laisse-moi là ces fringales. Gouverne-toi un peu, homme qui dépites Dieu, et songe que les ribaudes te mènent en enfer, par la grande route.

BRITO, à part.

Il me connaît. (Haut.) Qui t'a dit mon péché mignon, frère Golondro ?

GOLONDRO

Je le tiens de cinq de ces dames ; car elles se haussent au tas de cinq, ces pierres qui achoppent ton âme ! Frazquilla, Finéa, Laureta, Concepcion et Dominga la Galicienne.

Elles seront témoins, au jour de ta damnation. Occupe-toi donc de ton salut et envoie-les à tous les diables.

BRITO

Toutes les cinq ? Ah ! c'est bien dommage ! mais enfin, soit, je les quitterai.

GOLONDRO

Hum ! dis-moi, comment t'y prends-tu pour... attraper ces oiselles ?

BRITO

J'engage la causette avec elles ; on en vient au chapitre de l'amour désintéressé, et je tâche, tout doucement, de les amener... à l'autre.

GOLONDRO

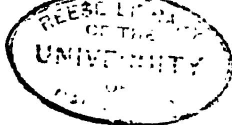
Voilà donc ce qu'elles fuient auprès de moi.

BRITO

Quoi ! leur fais-tu l'amour tout de suite ?

GOLONDRO

Je les retiens par les bras, mon frère ; mais c'est pour les reprendre de leurs péchés. Et toi aussi, je veux te purifier aujourd'hui : car ton âme est noire comme la poêle à frire ; elle sent le rance et le moisi, et, pour la laver de cette graisse impie, il faut copieusement la rincer, frère Brito, dans la lessive des larmes. Prends mieux soin du cheval et de la selle, ne sois plus voleur, et ne dépense pas en vin et en tabac ce qui n'est que de la poudre d'ellébore. Ne te pique pas de mensonge et ne parle mal d'aucun homme, à moins qu'il ne soit tailleur, bouffon ou cocher. Ne t'attache plus à courtiser ces friponnes : c'est une honte pour un être barbu que d'être toujours fourré dans les mantilles. Enfin... pense à la fin ! car... après la fin, c'est le terme ; et ce qui est terminé... est bien fini. Adieu, mon frère, si après cela tu es assez encroûté pour négliger le soin de ton salut, et si je n'arrive pas à verser une infusion de vertu dans ton âme, — je la jette aux porcs. (Il s'en va.)





BRITO

Il sait si bien toute ma vie que je reste ébaubi à l'entendre. Ah ! certainement, c'est un grand saint... ou un très grand fourbe.

## SCÈNE VIII

*Devant la grille du jardin*

DON DIÉGO, seul, dans sa cape de nuit.

Que la nuit, malgré cette ombre, est charmante ! elle se pare de feux magnifiques et les étoiles reflètent la beauté d'Inès. Je vais attendre ici fidèlement l'aimée jusqu'à ce que les deux aurores de ses prunelles me rendent le jour ; mais que les heures sont longues à la montre d'un amant ! Brito se concerte avec les musiciens, c'est ici le lieu d'où s'élèvera la sérénade, signal d'amour.

(Paraissent Don Gil et Golondro, portant chacun une lanterne.)

## SCÈNE IX

DON DIÉGO, DON GIL, GOLONDRO

DON GIL

Le voici. Il faut qu'il m'entende.

GOLONDRO

Hum ! le sol est glissant, nous marchons sur de la fraîcheur.

DON GIL

Cette nuit, je vais à la conquête d'une âme. Je la ramènerai droit en arrière.

GOLONDRO

J'en doute ; elle est de travers.

DON GIL

Sais-tu quelle heure il est ?

GOLONDRO

Ma foi, je n'en sais rien... (Trébuchant.) sinon que tout est noir, qu'une odeur de fromage me rappelle que je n'ai pas dîné, que je suis fort mal d'aplomb, et que c'est un coup hasardeux que d'aller la nuit par les villes : tout vertueux que je suis, j'ai fait un faux pas, contre un banc.

DON GIL

Regarde, il est immobile. Je l'aborderai avec douceur.

DON DIÉGO

Un homme s'approche avec une lanterne. Qui va là ? Éteins cette lumière.

DON GIL

J'accède à ton désir, car tu es dans les ténèbres ; et je ne m'étonne pas de te voir blessé par la lumière de la raison.

DON DIÉGO

Je te reconnais, Don Gil.

DON GIL

Où vas-tu, homme obstiné? Sache que la pitié seule m'a fait suivre tes pas. Je suis venu pour te sauver du péché.

DON DIÉGO

As-tu donc appris ce que je cherche ?

DON GIL

Oui.

DON DIÉGO

L'on t'aura mal renseigné.

DON GIL

Tu n'as qu'une pensée, posséder Inès. Tu prétends forcer la maison d'un illustre chevalier. Tu oublies que Dieu est justicier, et qu'offenser autrui, c'est d'abord l'offenser lui-même.

DON DIÉGO

Ah! si tu connaissais mon amour! si tu voyais sa beauté, par qui s'éclairent les lieux où nous sommes, tu ne m'opposerais pas d'exemple, tu ne condamnerais pas mes transports!

DON GIL

Démence!... Tourne-toi vers Dieu; mets ta fange vile aux pieds de sa miséricorde!

GOLONDRO

Et si tu ne peux pas en entier, convertis-toi pour la moitié.

DON DIÉGO

Je suis mon inclination!

DON GIL

Tu marches à un précipice.

DON DIÉGO

La passion est naturelle!

DON GIL

Elle est vice, si elle obscurcit ta raison.

DON DIÉGO

Ma raison n'est pas l'égale de la tienne; mais je m'en accommode, Vois-tu, ma nature est mauvaise.

GOLONDRO

On dit bien que l'homme est limon; c'est pour ça qu'il vous glisse.

DON GIL

Je ne te quitterai pas, que tu n'aies quitté ton projet impie.

DON DIÉGO

C'est donc moi qui te quitterai. A demain.

DON GIL

N'espère pas en demain, homme! Le nombre de tes fautes

est limité, et tu ne sais pas si, pour être damné, il te reste encore à te charger de l'achèvement d'une seule.

DON DIÉGO, frappé.

Dieu m'assiste! qu'as-tu dit?

DON GIL

Crois-tu donc en quelque endroit échapper au Juge? Il connaît tes pensées, et sans le souffle souverain ni la Mer n'enflerait ses voiles, ni le Vent ne remuerait une feuille. Toutes choses se hâtent vers une fin déterminée; dans un être sont calculés les sensations et les actes, et il n'est pas jusqu'aux haleines qui n'aient un total d'avance fixé. L'égarement qui te pousse à entasser tant de folies obnubile ta conscience, plus avant plongée dans la nuit; pourtant le péché renferme la lueur qui brillerait devant toi s'il était pleuré dans la poussière!. Mais tes yeux ne sont pas dessillés. Il se fait tard, et peut-être ce qu'il te reste d'heures ne suffit plus. Ah! malheureux, qui ne refrènes pas la soif de tes appétits, et qui ne sais pas, dans ta misère, si déjà ne sont pas pleines les pages du livre de tes attentats! Je te le dis : il est temps! ne songe plus qu'au but... Car, si un méfait te précipite, une vertu te donnerait des ailes; tu peux rompre ta chaîne. Renonce à ton projet opiniâtre. On se sauve parfois en se refusant à commettre un seul péché!

DON DIÉGO

N'en dis pas plus!... Je sens un feu ardent m'embraser; la glace qui durcissait mon cœur a été touchée par les rayons de ton verbe et se fond en ruisseaux jaillis de mes yeux. Laisse-moi pleurer : je veux m'attacher à tes pas. Car c'est à ta sagesse surhumaine que mon esprit abusé doit d'être détrompé. Je ne cherche plus que Dieu! C'est Dieu seul que j'aime. Tout le reste est mensonge.

DON GIL

Ah! viens dans mes bras! Vois, Don Diégo, l'ineffable bonté du Seigneur et son infinie miséricorde! Quand tu te livrais à l'erreur, j'avais pitié de toi, et maintenant je te porte envie!

DON DIÉGO

Don Gil, pour que tu saches combien je suis changé, et comme mon aspiration unique est de renoncer au siècle, je veux troquer contre le tien mon habit. Je prends ta robe, ce riche joyau qui fut ta parure ; relique désormais, je la garderai en mémoire de cette seconde vie dont tu me fis don. Pour que je sois purifié par ton vêtement — contraire de ceux qu'on me vit toujours — et pour en ceindre mon corps comme une défense contre le monde, oh ! je te supplie, Don Gil, ce bien que ma ferveur sollicite, ne me le refuse pas !

DON GIL

Ta rare humilité me touche. A la bonne heure ! changeons : bien que je ne sache pas à quoi peut te servir la cape d'un pécheur.

DON DIÉGO

Adieu donc, profanes ornements, fausses gloires humaines, heureux si je puis avec vous dépouiller mon indignité.

DON GIL

Sans tes habits de faste, étranger dès cette heure aux délices du Monde, éloigne-toi de la mollesse inhérente à ce vêtement de péché. Pour moi, par mortification, j'en subirai le contact, et ce sera vertu de m'en couvrir un instant.

DON DIÉGO

Maintenant, embrasse-moi !

DON GIL

Dans ce baiser fraternel reçois ma tendresse.

DON DIÉGO

Puissé-je te payer un jour le bienfait de ma délivrance ! Je me mets en route pour pleurer jusqu'à mon dernier soir mes longues souillures. (Il sort.)

## SCÈNE X

### DON GIL, GOLONDRO

GOLONDRO

Ce manteau galant te sied à ravir, mon frère : maintenant il ne te reste plus qu'à épouser la demoiselle.

DON GIL

Peux-tu plaisanter ainsi, Golondro, au moment même où, par la grâce divine, je viens de donner une âme au Ciel !

GOLONDRO

Ma foi ! puisqu'il est nuit, et que nous voilà bien nippés, bien manger ne serait pas hors de propos ; et quelque casserole alléchante serait assez de mon goût.

DON GIL

Tes sottises m'irritent.

GOLONDRO

Quel mal y aurait-il ? Regarde les chats : la nuit, ils sont tous gris. (Soupirant.) Que n'est-il de même des hommes !

DON GIL

Voici qu'on vient.

GOLONDRO

Vite, frère Don Gil, sors l'épée.

DON GIL

Es-tu fou ? Tu veux me voir, Golondro, l'épée à la main ?

GOLONDRO

Non pas. Je te disais de la sortir pour l'aller remiser chez quelque pâtissier, où nous la reprendrions demain.

DON GIL

Ces gens me regardent, au tournant de la rue ; ils me prennent sans doute pour Don Diégo. Je vais à eux.

GOLONDRO

Les Pléïades sont hautes au firmament, et il est très tard, comme le dit la montre que j'ai dans le ventre.

(Entrent Brito et les musiciens enveloppés de capes, coiffés de grands chapeaux.)

## SCÈNE XI

### LES MÊMES, BRITO, MUSICIENS

BRITO

Nous pouvons commencer : je vois mon maître debout contre la grille ; la lune le dessine nettement, et je le reconnais au manteau.

DON GIL

Pourquoi donc resté-je immobile, à respirer... à écouter... ? (Musique.)

CHANT

Sur des brises de roses
Volent, quand meurt le jour,
Vers l'ombre où tu reposes,
Tous les rêves d'amour.

DON GIL

Ce chant cadencé, écho des humaines délices, alanguit la nuit... il se mêle aux effluves de ce jardin, tout proche, et marie la mélodie au parfum ! Ah ! s'il n'y avait pas péril pour les yeux et pour les oreilles, il serait doux de goûter cet instant.

CHANT

C'est l'heure exquise et brève...
Ils frappent : ouvre-leur!
Cueille, cueille le rêve
Et l'amour et la fleur.

DON GIL

Ils ont cru que j'étais Don Diégo, et ils emploient la musique pour faire venir Inès. C'était le signal arrêté entre

eux. Dieu m'assiste... si j'étais Don Diégo, je pourrais donc... Quelle étrange fantaisie m'entre dans l'âme ! Puissance de l'occasion ! Penser qu'il me serait possible, sans risque, de posséder la beauté d'Inès... O malice humaine !... mais qui donc a parlé un instant en moi, me proposant pour trophée la ruine ?... Ce sont de terribles batailles, je le vois, que se livrent parfois au fond de l'homme les puissances ennemies ! Il faut toute la volonté pour terrasser les désirs quand ils se mutinent ! (Musique.) Quoi donc ? Un nouvel assaut ? Don Gil, l'âme est en péril dans de tels combats. Délivre-toi par la retraite !...

CHANT

Tout parfum s'évapore
Et tout bonheur nous fuit...
N'attends pas à l'aurore,
Quand t'appelle la nuit.

DON GIL

Cette musique... cette senteur éparse... qu'est ceci ? Amoureux poison, es-tu déjà dans mes veines ? Ah ! je perds la grâce de Dieu, si je me laisse aller à désirer la beauté passagère... Bonheur, fruit de la chute !... Ah ! cette femme, à la porte du jardin, est-elle Inès ? Qu'éprouvé-je ? Quel trouble, mon Dieu ! sa vue est une félicité céleste !...

(Inès entre par une porte dérobée, et vient à lui.)

## SCÈNE XII

INÈS, DON GIL, GOLONDRO, au fond.

INÈS, bas.

Don Diégo, mon bien-aimé !

DON GIL

Dieu ! elle me touche le bras !

INÈS

Vite ! on pourrait s'éveiller dans la maison. Fuyons à l'instant.

DON GIL, balbutiant.

Voici ma main. (A part.) Dieu m'a retiré la sienne.
(Golondro lève les bras, abasourdi.)

INÈS

Emmène-moi : je t'appartiens.

DON GIL, résolûment.

Allons !

FIN DE LA PREMIÈRE JOURNÉE

# DEUXIÈME JOURNÉE

## SCÈNE PREMIÈRE

*Forêt au pied de la montagne*

LE THÉATRE UN MOMENT VIDE, PUIS DON GIL, DONA INÈS, GOLONDRO

DON GIL, hors de la scène.

Venir ici sans argent ! Tu le paieras de ta gorge !

UNE VOIX

Au nom de Dieu, ayez pitié de moi !

DON GIL, de même.

Au diable ta prière ! Qu'on lui donne quittance finale ! Dépêchons.

LA VOIX

Ah ! je suis mort ! Confession ! confession !

(Entrent Don Gil, Doña Inès et Golondro.)

DON GIL, riant.

Le beau pendu ! Quand vous jouerez au jeu de paume, je vous recommande les bonds que fait le gaillard !

GOLONDRO

Il va grand train, mon maître ! Parions que d'ici à l'enfer la route est unie comme la main !

INÈS

Tu as très bien fait de le tuer. Malédiction sur le maroufle qui nous offre des lettres en guise d'argent !

GOLONDRO

Il avait pris mal ses informations pour nous arriver sans un blanc ! Et puis, il ignorait donc, l'âne bâté, que tu as renoncé aux lettres, depuis que tu professes l'état de brigand ?... C'est de la monnaie qu'il nous faut ! de la belle, sans alliage ! de bon poids ! et meure qui nous apporte de mauvais réaux péruviens !

DON GIL

Vivent les vols ! les meurtres et les incendies ! Depuis que, pour ta beauté, j'ai perdu le respect de Dieu, depuis que j'ai compris la noblesse d'agir selon la volonté et les énergies naturelles, je me reproche comme une indignité le moindre recul ; je rougirais d'une faiblesse ; je suis mécontent quand je manque d'objet où aiguiser mon désir inflexible de violences et de crimes. Nous sommes citoyens de ces monts : au-dessous de nous, que les hommes rampent ! Loin de la couardise publique, je donne toute carrière à mes libres instincts, et le nom de péché est la seule louange que mon dédain des servitudes fièrement admette !

INÈS

Voilà trois ans déjà que cet homme sans âme, Don Diégo, vaincu par des paroles, me laissa dans tes bras, irritée, jalouse (l'imprudent !) et que, révoltée par son abandon, je vis dans ces lieux sauvages, détestant les vertus adoptées par mon imbécile d'amant. Je fus à toi, et ma liberté ne reconnaît pas d'autre maître. Éprise de lui, je l'ai été, c'est vrai ; mais combien dois-je plus à tes soins et à tes preuves d'irrésistible passion ! Car ce faible cœur me quitta lâchement pour Dieu, et toi, résolu et brave, tu n'as point hésité à quitter Dieu pour moi. Comment n'aurais-je pas raison de t'aimer, toi qui, pour l'amour de moi, dédaignes Celui que tous adorent — et redoutent. C'est pourquoi l'ingrat qui m'offensa, je ne l'ai pas seulement en oubli, mais en exécration ;

au point que le feu de ma colère ne s'éteindrait que dans son sang. (A part.) Hélas ! ma bouche ment, car il est toujours dans mon âme !

DON GIL

Je me suis éloigné de Dieu, et sais-tu quel est mon regret ? C'est d'avoir perdu tout ce temps consacré à de niaises vertus. Ah ! que n'ai-je suivi alors ce qu'ils appellent les vices et méprisé les lois du Ciel !

GOLONDRO

Joli acte de contrition ! Répète cette prière tous les soirs en te couchant, et tu gagnes quatre mille ans d'enfer !...

DON GIL, éclatant de rire.

Je vis dans l'ordure, disent-ils ! Qu'aurais-je dès lors à ménager ?... Je ne crains rien !

GOLONDRO

Petit recueil de préceptes nouveaux, à l'usage des personnes pieuses. (Bruit au dehors.)

UN BANDIT, hors de la scène.

Amenons-les au capitaine.

GOLONDRO

Nos chasseurs ont pris du lapin.

UN BANDIT, entrant.

Capitaine, c'est un couple de paysans qui sont venus étourdiment se jeter dans nos escopettes.

DON GIL

Voyons-les ! (Sort le bandit.)

GOLONDRO

Quand je le disais ! Une paire : ils ne rabattent pas à moins.

DON GIL, à Inès.

Couvrons-nous le visage, au cas où ils seraient de Coïmbre.
(Il abaisse son chapeau, et Inès son voile. Entrent deux bandits poussant les paysans.)

## SCÈNE II

### LES MÊMES, DEUX BANDITS, UN PAYSAN, UNE PAYSANNE

DON GIL

Qui êtes-vous ? répondez ; et d'où venez-vous ?

LE PAYSAN

(A chaque mot, il s'interrompt, cherchant l'approbation muette de sa femme, et tous deux hochent la tête en même temps.)

Si nous pouvons avaler notre peur jusqu'à la dernière miette, nous vous le dirons. Nous habitons un village ici derrière, qui a nom Valde-Fuentès, et nous reconnaissons pour seigneur Don Vasco de Noroña : c'est là ce que nous sommes. Et d'où nous venons ? De Coïmbre... oui, de Coïmbre, où réside notre maître, Don Vasco.

INÈS, vivement.

Vous l'y avez vu ?

LE PAYSAN

Non, pas cette fois ! il était absent de la ville.

INÈS, après un silence.

Et il vit seul à Coïmbre ?

LE PAYSAN

Il a près de lui un ange de beauté, Léonor, sa fille cadette, qui est sa consolation, depuis que l'autre, la Inès (qu'une flamme maligne la brûle et que de mauvaises guêpes la piquent par tout le corps !) se sauva de sa maison avec le traître Don Diégo de Ménésès.

INÈS, troublée.

Ah ! ... Don Diégo ? L'on dit et l'on tient pour certain que Don Diégo l'enleva ?

LE PAYSAN

Quelques-uns ajoutent qu'il l'a tuée.

DON GIL

Et n'y avait-il pas un Don Gil dans l'affaire ?

LES DEUX PAYSANS, avec un grand signe de croix à l'espagnole.

Don Gil !

LE PAYSAN

Un ange du ciel, Seigneur ! Sa présence propice fait bien faute à Coïmbre ! mais son image nous soutient.

GOLONDRO, pouffant.

Vous ne tomberez pas ! (Affectant un grand sérieux.) Ce sont des choses pas assez connues de nos côtés.

DON GIL

Est-ce que l'ange s'est envolé ? Qu'advint-il de lui ?

LE PAYSAN

On dit que, dans cette même nuit où Don Diégo enleva la... Inès, il disparut aussi. C'était du Ciel le vivant exemplaire; fuyant avec ardeur et foi fervente la cité, il s'en est allé habiter la solitude dans une étroite et sainte existence. Mais à Coïmbre il est resté en vénération; jamais sa maison n'a été rouverte, et devant la porte est le portrait de ce grand homme de bien.

GOLONDRO

On lui a peint son portrait ?

LE PAYSAN

En pied, sur le seuil, dans une attitude de gloire, avec cette inscription : *Saint portugais.*

LA PAYSANNE

Et l'on y vient de loin en pèlerinage ! Il compte bien cent mille dévots ! (Ils s'approchent tous deux, parlant avec animation.)

LE PAYSAN

Et il n'y a pas d'homme si perdu et si dur qui ne s'écrie, dans un mauvais pas : « Don Gil m'assiste ! »

LA PAYSANNE

Bien des cierges brûlent pour ses miracles.

GOLONDRO, s'étouffant de rire.

Je le vois... avec les petites chandelles. Le beau saint de carnaval !

LE PAYSAN

C'est à lui, quand on est volé, qu'on adresse sa prière ; car les larrons lui obéissent...

GOLONDRO

Parbleu !...

LE PAYSAN

... Et rapportent, s'il le commande, ce qu'ils ont pris.

GOLONDRO

Ouais ! n'imite point l'effigie, capitaine.

LA PAYSANNE

Quand les filles sont près de mal faire, Don Gil intervient et les garde.

GOLONDRO

Ça s'est déjà vu.

LE PAYSAN

Enfin, c'est un médecin sans égal qui a raison des maux les plus rebelles. Ainsi, moi (baissant la voix), excusez le mot, il m'a guéri d'une grande ventosité...

GOLONDRO

Voyez-vous cela ? pendez-lui au... dos son miracle.
(Golondro et les bandits éclatent de rire, malmenant un peu les paysans.)

DON GIL

Étranges effets d'une opinion assise sur l'apparence : ils se sont tous trompés à l'événement.

LE PAYSAN

Et si vous ne nous voulez pas plus de mal, en nous voyant si pauvres, au nom de Saint Gil, laissez-nous aller.

DON GIL

Vous me priez par un bon saint ! Allons, sauvez-vous.. avant que je ne vous fasse pendre à une de ces branches.

LES DEUX PAYSANS, joignant les mains et priant.

Bienheureux Saint Gil, sois béni ! San Gil de Mayorga, nous te remercions ! San Gil de Portugal, protège-nous toujours. Ainsi soit-il !

GOLONDRO, riant aux larmes.

Détalez !

UN BANDIT

Lâchez ces vilains. (On les emmène à droite.)

LE PAYSAN, à sa femme.

C'est une chance que nous emportions nos têtes sur nos cous ! San Gil, jamais, n'arracha chrétiens à malandrins plus démoniaques !

LA PAYSANNE, désignant Don Gil du regard.

Quelle face d'hérétique !...

(Ils sont poussés dehors.)

## SCÈNE III

GOLONDRO, INÈS, DON GIL

INÈS

Tu faiblis, Don Gil.

DON GIL

Bah ! il fallait payer l'auréole ! On n'est pas canonisé tous les jours ! Mais, rassure-toi, je me rattraperai sur le premier que Belzébuth m'adressera.

(Bruit de voiture à gauche.)

GOLONDRO

Alors, tu n'attendras pas longtemps. (Regardant au dehors.) Les roues s'arrêtent : on descend. Toujours la chasse par deux. Oh ! le gibier a grandi ! C'est une paire de chevaux, à présent.

LA VOIX DE DON VASCO, au dehors.

Allez devant avec la voiture ; Léonor et moi, nous monterons à pied la côte.

INÈS, levant la tête.

Cette fois, ce sont des voyageurs égarés. Qu'ils éprouvent tous ta rigueur !

DON GIL

Laisse-les approcher et ne te dévoile pas encore.

GOLONDRO

Confie-moi le soin de les déshabiller ; je leur ôterai jusqu'à la peau.

(Entrent Don Vasco et Léonor en habits de voyage.)

## SCÈNE IV

### INÈS, DON GIL, GOLONDRO, DON VASCO, LÉONOR

DON VASCO

A chaque pas que j'ajoute aux autres, Léonor, ma vie s'accourcit, et je ne puis retenir mes larmes à la pensée que tu vas entrer en religion, malgré tout ce que j'ai tenté pour te détourner de ce terme fatal. J'ai pu trois ans retarder ta vocation, mais non la vaincre.

GOLONDRO, s'élançant.

Je réclame mes franchises. Votre bourse, Seigneur, ou la vie !

DON VASCO

Ah ! quel malheur ! Ma chère Léonor ! nous sommes tombés sur des bandits !

LÉONOR

Ne soyez pas irrités contre nous, nous ne chercherons pas à vous rien cacher.

GOLONDRO

Nous avons fait un joli coup : c'est ta sœur et ton père, Doña Inès !

INÈS, fébrile.

La colère qui gouverne le cœur sait-elle de quoi elle est maîtresse ?

GOLONDRO

Dis donc, demande-leur ta légitime maternelle.

LÉONOR

Si nous ne pouvons espérer dans la défense, que l'intérêt, du moins, nous délivre.

INÈS, profondément.

Cette femme est ma sœur.

DON GIL, à part, absorbé.

Cette femme... est merveilleusement belle !...

INÈS, à part.

Mon père !... son aspect m'éveille de ma nuit et de ma honte !

DON VASCO

Vous vous taisez ? Si vous projetez notre mort, je ne vous demande pas grâce pour moi ; mourir me sera un heureux sort, vous m'aurez tiré d'infortune, car je suis l'homme le plus accablé qu'il y ait aujourd'hui en Portugal !.., Mais, pitié pour cette fille, pur joyau que j'emportai de ma maison, de cette Troie qui se consume dans les désastres ! Le Ciel me donna des filles qui étaient des anges. L'aînée est tombée et devenue démon ; mais celle-ci est restée le bon ange. Elle est fleurie de vertus ; aucune femme ne l'égale, et si mon

malheur veut que l'indigne respire, ne condamnez pas à mort la parfaite.

LÉONOR

Il y a moins de mal à couper le fruit printanier que l'arbre qui le donne. S'il vous faut une victime, prenez-moi ! bien que Dieu ait mis en nous un tel amour non pareil qu'en frappant l'un des deux vous soyez certains de tuer l'autre.

DON GIL, à part.

Je puise dans sa vue un poison. Et je croyais avoir aimé ! Ah ! ce que j'éprouve n'a rien de commun avec mon antérieure passion. (Sourdement.) Je tuerai Don Vasco !... et elle... Mais Inès... Inès empêcherait... Patience !

INÈS, bas, inquiète.

Don Gil, tu ne dis rien ! Comment agirons-nous avec eux ?

DON GIL

Prenons leurs bijoux, nous avons besoin d'argent ; et, puisqu'ils sont de ton sang, rendons-leur la chère liberté. (A part.) Oui, qu'ils s'en aillent à leur campagne ! Là, je ferai le coup. (A Don Vasco.) Rachetez-vous : je le permets.

GOLONDRO

Allons, tôt ! A ces poches !

DON VASCO

Si la rigueur de notre sort se borne à ce sacrifice, et si vous vous en contentez, voici des joyaux de valeur. (Il présente à Gil un coffret.) J'ai gardé ces souvenirs précieux d'une fille que j'avais.

INÈS

Et... qu'est-elle devenue ?

DON VASCO

Je n'ai plus rien su d'elle depuis le jour de deuil où je

pleurai sa perte. Je me dépouille trop peut-être, en ceci ! et contre la permission de Dieu... Enfin, à vous ces bijoux, puisque vous m'avez fait grâce.

INÈS

Tu t'amollis, ô mon cœur barbare ! (Haut.) Allez ! vous êtes libres.

GOLONDRO

Eh ! qu'il ne parte pas sans rédiger un petit testament !

DON VASCO

Tu m'as fait estimer la vie : à Dieu ne plaise maintenant que je meure.

LÉONOR

Viens, mon père, et remercions le Seigneur.

INÈS

Attends !

DON VASCO

Que veux-tu ?

INÈS, avec hésitation.

Je te prie, Seigneur, de me pardonner mes offenses, et de me l'affirmer en termes doux et bienveillants ; enfin, je te demande... je demande à ton cœur de me bénir... comme un père.

DON VASCO

Du moment qu'avec une intention pure tu implores la bénédiction d'un vieillard, puisse Dieu te retirer de cette existence ! qu'il se penche sur toi, qu'il s'apaise, et que tu demeures pardonnée ! (Il sort avec Léonor.)

## SCÈNE V

### LES MÊMES, SAUF DON VASCO ET LÉONOR

GOLONDRO

Eh ! Seigneur père, tu ne bénis pas aussi les bijoux, pour qu'ils multiplient ?

DON GIL, sourdement.

Divine Léonor ! tu emportes avec toi la lumière. C'est la nuit ici, maintenant.

INÈS, à elle-même.

Sa malédiction s'élevait sur moi ; mais la main qui l'édifia vient-elle de la détruire ? Que m'est-il donc arrivé ?

DON GIL, brusque.

Voyons ces ors et ces pierres.

GOLONDRO

Peste ! Ce n'est pas peu de chose. Et ce portrait ? Ce doit être celui de notre petite sœur Léonor.

DON GIL

Donne ! donne ! (Il saisit la miniature et repousse le reste.)

INÈS, ramassant les bijoux.

Je vais serrer dans notre cachette souterraine ce riche butin. (Elle sort, emportant le coffret.)

## SCÈNE VI

### DON GIL, GOLONDRO

DON GIL

Ah ! prenez les pierreries ! Ce n'est pas le trésor qui m'attire !... En la perdant pour quelques heures, mon désir s'allume encore plus ! Mais la présence d'Inès n'aura retardé que de peu ma félicité ! Golondro !

GOLONDRO

Maître?

DON GIL

Va voir quelle direction prend leur voiture, et sache de quelque domestique s'ils passeront la nuit à leur campagne. Et que personne, entends-tu, ne se doute de ton enquête!... Viens m'instruire ici dans l'instant.

GOLONDRO

Est-ce que tu en tiendrais pour Léonor, à présent?

DON GIL

Ah! va donc!... tu vois bien que je me meurs d'amour!

GOLONDRO

D'amour... fraternel, on peut dire. La sœur d'Inès!

DON GIL

Qu'est-ce que cela fait?... Dans le tourbillon où je suis entraîné, ce considérant a-t-il quelque importance?

GOLONDRO

Eh bien! tu es le premier voleur qui pratique la fraternité! (Il sort.)

## SCÈNE VII

DON GIL

Presque ma sœur!... (Ricanant.) C'est juste! Chez un homme endurci comme moi, toujours le désir va où le péché est le plus grand. (Haussant les épaules.) Mais au regard de qui s'est affranchi des tyrannies humaines, que signifie une parenté?... Pourtant, quand j'étais honnête, je la vis, et je n'éprouvai pas cette tentation impérieuse. Que fut ma passion pour Inès?... Je voudrais abréger les instants!... Ah! vienne la nuit, et dans les bras de ma maîtresse nouvelle j'apaiserai cette ardeur non encore ressentie! Jamais je n'ai

rêvé de délice égal à l'attente de ta possession, éblouissante Léonor !

(Entre Golondro.)

## SCÈNE VIII

### DON GIL, GOLONDRO

GOLONDRO

La voiture court, vole... mais non vers le but que tu crois. Un laquais resté en arrière me l'a dit. Léonor a pris avec son père la route de Valde-Fuentès, pour s'y rendre religieuse, et, sitôt arrivée, on l'encloîtrera.

DON GIL

Que ta langue maudite se dessèche! Par toi, j'ai perdu mon bien.

GOLONDRO

Par moi ?

DON GIL

Et mon espoir est à terre. Ah ! chien ! (Il le bat.)

GOLONDRO

Peste soit de l'homme qui t'engendra ! Me voilà bien avantagé !

DON GIL

Tout mon bonheur est en ruines ! Il faut que je passe ma fureur sur toi !

GOLONDRO

Eh ! par le Christ, maître, retiens-toi ! Je ne suis pas l'abbesse.

DON GIL

Sevré de ce bonheur, je sens croître encore la folie qui me tue.

GOLONDRO

Est-ce un métier de bandit que je fais là ? C'est le prix dû à mes services ? Soyez un estimable voleur, voilà le profit qu'on en tire ! Je n'ai point de part dans les bijoux, mais j'en ai dans les coups de poing.

DON GIL

J'ai stupidement différé, à cause d'Inès ! Malédiction sur vous deux !

GOLONDRO

Golondro, mon ami, n'eûtes-vous point des commencements de sainteté ? Don Gil est vénéré dans l'opinion générale ; or, vous fûtes son valet. C'est fort bien : je sais ce qu'il me reste à faire.

DON GIL

Va-t-en ! Je résiste mal au transport qui me pousse.

GOLONDRO

Monde, tu me réservais ce paiement ! Je renonce à toi. Je serai saint, j'en jure le Christ. (Il s'en va.)

## SCÈNE IX

### DON GIL, puis LE DÉMON

DON GIL

Surhumaine beauté ! Léonor ! Léonor ! que tu m'échappes ainsi !... Non ! ma soif d'elle est trop forte !... Je la veux ! Je n'y vois plus ! Je perds la raison !... Ah ! je suis jaloux de Dieu qui me la prend, et j'ai plus de rage de la sentir à lui que de regrets à la savoir perdue pour moi ! Toutes les flammes d'enfer me dévorent ! Pour jouir de Léonor, je donnerais mon âme !

LE DÉMON, apparaissant.

Je l'accepte.

DON GIL, tressaillant.

Quoi?... La vue de cet homme trouble le regard et glace les sens. Allons!... Celui qui n'eut pas peur du Ciel tremblerait devant un objet humain?... Qui es-tu, toi, dont la présence inquiète le cœur?

LE DÉMON

Ton ami : je viens te rendre service.

DON GIL

Cette bienveillance a un motif?

LE DÉMON

Tu te consumes dans le désir fou d'une femme; or il dépend de mon vouloir que tu la possèdes !

DON GIL

Qu'est-ce que tu dis?... Pénètres-tu ainsi les gouffres brûlants de l'être?

LE DÉMON

Je pénètre tes pensées, parce que devant le pouvoir de ma science tout est facile... A ma voix cette sphère d'étoiles accélère son mouvement, ou, brusquement, rétrograde. Les quatre éléments m'obéissent et me respectent. Veux-tu qu'à mon commandement les montagnes s'évanouissent et que les humbles plaines s'enflent et les dépassent?... Formes-tu le souhait que cette lumière souveraine change sa marche, errant par des routes inconnues? Te plaît-il que ce Léviathan, la Mer révoltée, brise dans sa bouche tumultueuse le mors qui depuis tant de siècles la contient sans la maîtriser?... Tout ce que je viens de te dire, je suis prêt à l'exécuter à tes yeux si tu ne m'accordes pas de crédit, car unis et obéissants se courbent sous ma volonté, sans m'opposer de résistance, l'Eau, le Vent, le Feu et la Terre.

DON GIL

Je ne doute pas de ta science : aller du premier coup au fond de mon désir violent, c'est un indice que ce que tu désignes, tu peux l'atteindre.

LE DÉMON

Si tu ne doutes pas, je te répète que la belle Léonor sera tienne. Vois donc ce que tu es disposé à me donner pour que je l'amène dans tes bras.

DON GIL

Tout ce que je suis! toutes les richesses que m'ont apportées dans ces montagnes les coups de filet et les coups de dague.

LE DÉMON

Ce n'est pas cela que je te demande.

DON GIL

Exige! Ma passion ne te refusera rien.

LE DÉMON

Tu as dis toi-même, lorsque, mû par ta plainte, je suis accouru vers toi, que tu donnerais (ne te trouble pas !) ton âme pour elle. Tu l'as dit, et quelle considération, d'ailleurs, peut t'arrêter dans ce don de ton âme, toi qui ne l'estimes ni n'as souci d'elle? Et cette âme, que déjà ne regarde plus la juste clémence de Dieu, que t'importe de la donner ou de ne la donner point, puisque, finalement, tu dois la perdre?

DON GIL

Tes paroles m'ont ôté l'horreur de l'acte. Mais comment nous y prendrons-nous?

LE DÉMON

Tu vas t'engager, par billet, sous des serments inviolables, à devenir mon esclave et à m'aliéner l'âme que tu refuses à Dieu.

DON GIL

J'y consens. Car, comme tu le dis, si elle est perdue, qu'importe que je te la donne? Je me demande même pourquoi tu la veux!

LE DÉMON

Ce sont les secrets de la Magie. Allons ! Il faut nous hâter, afin que j'aie le temps de machiner tout ce que je rêve pour toi. Un long avenir s'ouvre devant nous; tu ne possèderas pas seulement Léonor, mais tout ce que tu souhaiteras de plus rare et de plus beau, Angélio — c'est mon nom — te le servira à ton gré.

DON GIL

Bien dit ! Vivons dans la joie ! et que ce qui doit arriver arrive !

LE DÉMON

Et si tu me sers bien, qui sait? (tu n'y penses guère à cette heure ?) eh bien ! je te rendrai peut-être la liberté. Eh ! ce ne serait pas la première fois qu'un maître aurait affranchi son esclave, au cas où celui-ci se fût efforcé de lui faire plaisir.

DON GIL

Je t'obéirai en tout.

LE DÉMON

Entrons dans cette grotte, tu m'y signeras le contrat, et une légère marque, imprimée sur ton front, te rappellera désormais que tu es promis à mon empire.

DON GIL, s'arrêtant.

A propos... peux-tu me mettre en mesure de voir Don Diégo de Ménésès... et de le tuer ? Il fut la cause première de ma perdition, et je veux qu'il reçoive de ma main une mort sanglante.

LE DÉMON

Je m'arrangerai pour que tu le frappes. (A part.) Tu ne te doutes pas qu'il est près de toi, transformé par la pénitence. (Haut.) Tu goûteras ta vengeance.

DON GIL

L'âme que tu convoites est à toi ; mais n'oublie pas à quelle condition expresse !

LE DÉMON

Je tiendrai ce que j'ai promis.

DON GIL

Ah ! que je possède Léonor et que je perde tout le reste !

LE DÉMON

Entrons.

(Ils se dirigent, à travers la forêt, vers une ouverture dans le roc.)

## SCÈNE X

*Dans la montagne*

INÈS, seule.

Mon père m'a pardonné !... sans me reconnaître. Ah ! depuis ce moment, je me trouve au supplice sous un amas de hontes immenses : cette boue m'étouffe ! Et ce n'est pas l'envie de revenir à la vertu, non; mais la masse de mes souillures est un poids qu'il faut que j'écarte... pour respirer ! Si la miséricorde de Dieu mettait en moi sa force ! s'il voulait, connaissant ma faiblesse, me tirer lui-même de la fondrière !... O Clémence divine ! votre pitié est infinie, chargez-vous de tout le remède, puisqu'à vous alla toute l'offense ! Je cherche un appui pour venir à bout de la lutte qui me déchire. Dans cette thébaïde, parmi ces ronces incultes, habitent de saints hommes qui méprisent le siècle : je vais essayer d'en trouver un pour lui confier les misères dans lesquelles je me débats : sa voix, peut-être, sera le secours attendu.

(Elle se penche vers la coulisse de droite. Entre le Démon par le côté opposé.)

## SCÈNE XI

LE DÉMON, INÈS

LE DÉMON

Don Gil empaumé, à l'autre maintenant ! Voyez-vous cette Inès qui aspire à s'amender et tente les voies déjà ? N'a-t-elle

pas donné ses bijoux, pour commencer, à une pauvre paysanne! Holà! c'est se mettre en route vers Dieu que de prendre le chemin de la Charité! Enrayons, la belle! C'est à Don Diégo de Ménésès que je prétends te mener. Il faudra bien que de cette rencontre je tire la perte au moins d'un des deux — lui ou elle — sinon leur damnation commune. (S'avançant.) Inès, si par hasard tu es en quête, parmi ces rocs escarpés, de quelque sage qui te guide en les doutes dont tu es inquiétée, sache qu'ici près vit un solitaire à l'âme juste, de qui la pénitence émerveille ces monts.

INÈS

Deviner ainsi mon nom, lire ma pensée !... certes, c'est la marque d'un esprit supérieur et puissant. Je m'abandonnerai donc à tes conseils.

LE DÉMON

Tu vois cette vallée, entourée d'un cirque de hautes montagnes ? Tu y trouveras un antre sauvage, formé d'une seule roche, et au centre le saint pénitent. Dis-lui la cause des turpitudes où tu t'es plongée: raconte-lui bien tout... et le sentiment que tu gardes au fond du cœur. Tu m'entends bien ?

INÈS

Oui. Je t'obéirai. Il verra toute mon âme.

LE DÉMON

A travers ces buissons. Va!

INÈS

Je vais à lui.

(Elle sort à droite.)

## SCÈNE XII

### LE DÉMON, PUIS GOLONDRO

LE DÉMON

Tu lui apportes un rude combat, et tu t'en prépares un à toi-même où tu pourrais bien succomber.

GOLONDRO, dehors.

Eh, là-bas ! petite sœur, psitt ! où vas-tu donc ? chez les ermites ? Si tu as besoin de quelqu'un pour te convertir, je suis là. (Il entre vêtu en ermite.) Elle s'en va. Tant pis ! elle aurait appris que l'homme le plus saint ne me va pas à la cheville.

LE DÉMON

Cet hypocrite insolent offre une diversion à mes soucis.

GOLONDRO, l'apercevant.

*Deo gratias*, mon frère. (A part.) Comment, il ne baise pas l'habit ? Cet homme-là ne me paraît pas très dévot.

LE DÉMON

Elle serait bien placée, ma dévotion, avec un pendard comme toi.

GOLONDRO, saisi.

Il m'a entendu ! (Haut.) Jésus ! la maudite langue d'homme ! Mais persécuter la vertu n'est pas chose nouvelle sous le soleil.

LE DÉMON

Viens donc un peu, toi. Tu veux me faire croire à ta vertu ?

GOLONDRO

Garde-toi de la soupçonner !

LE DÉMON

Ne sais-je pas comment tu es arrivé ici ? N'es-tu pas le même compagnon qui, hier encore, arrêtait une femme...

GOLONDRO

Égarée...

LE DÉMON

... Et l'entraînait vers ces rochers...

GOLONDRO

Dans le bon chemin, mon frère.

LE DÉMON

Tu es ivrogne!

GOLONDRO, à part.

Ça, c'est mauvais.

LE DÉMON

Et cette robe, tu l'as revêtue pour vivre plus grassement : tous les passants que tu rencontres, tu les rends tributaires de ta gourmandise.

GOLONDRO, à part.

Je dois sentir le vin. L'homme m'a éventé.

LE DÉMON

Ne vivais-tu pas en voleur ?

GOLONDRO, à part.

Il n'y a rien à faire avec celui-là. (Haut.) Je vais prier, mon frère; la prière du jour est fort longue.

LE DÉMON

Et qui donc pries-tu aujourd'hui ?

GOLONDRO, à part.

Le frère vous serre le bouton.

LE DÉMON

Parle hardiment.

GOLONDRO

C'est un saint qui est dans le Paradis, en entrant, à main droite.

LE DÉMON

Oui-dà ? (Il le bat.)

GOLONDRO

Aïe !... Aïe !... A main gauche, alors !

LE DÉMON, le battant.

Tu crois?

GOLONDRO, se sauvant devant lui.

A la main qu'il vous plaira.

## SCÈNE XIII

*Devant un antre sauvage*

### LE DÉMON, PUIS INÈS, PUIS DON DIÉGO

LE DÉMON

Inès arrive au rendez-vous que ma malignité lui ménage. En place! et savourons le spectacle d'une chute inévitable, ou de deux.

INÈS, venant en scène.

Voilà bien, suivant l'indication, l'antre ou plutôt le vivant sépulcre du pénitent, miracle de ces monts. Je l'appellerai. Homme juste, père de paix et de bonté, enseigne-moi la route, dirige-moi!

(Don Diégo paraît, en robe d'ermite.)

DON DIÉGO

Que me veux-tu, toi qui m'appelles ? Ému d'une vive pitié, je sors de ma retraite à ta voix, bien que je sois séparé du monde. Il y a bien longtemps que personne n'a pénétré jusqu'ici.

INÈS

Mon père, je viens chercher en vous le réconfort de mes peines. Je suis couverte de tant de péchés! le courage m'abandonne... Le récit d'égarements si multiples et si profonds, j'en ai peur, mon père, vous lassera.

DON DIÉGO

Ne le croyez pas, j'ai pitié de vos maux. Asseyez-vous et reposez-vous ici avec moi.

LE DÉMON

Cette pitié très tendre s'aiguisera vite en aiguillon d'amour.

INÈS

Votre bonté m'encourage à vous avouer toutes mes chutes. Voilà déjà trois ans que, trompant la tendre affection de mon père, je me suis confinée dans ces montagnes, m'enfonçant toujours plus dans l'opprobre, étonnant, épouvantant ces lieux par des vols et des assassinats. Il n'est pas agression, vengeance, rapine, brigandage que je n'aie conçu, à quoi je n'aie participé ! Et maintenant que d'un trait je vous ai dit l'effet, je vous exposerai la cause de ma détestable folie. J'aimais un cavalier, d'un amour fidèle... dont le souvenir me trouble au fond de l'être, encore aujourd'hui !

LE DÉMON

Un peu mon ouvrage, cela.

INÈS

Mon père le haïssait. Il voulut me donner en mariage à un autre cavalier. Alors, moi, sans peur du péril, j'avisai Don Diégo de Ménésès (c'était le nom de mon amant) de venir, la nuit, derrière ma maison, et de m'enlever. Or il se laissa convertir par les paroles de Don Gil, et, sauvé, perdit l'occasion... dont l'autre profita. Gil m'emmena avec lui dans cette montagne, m'apprit le blasphème et la cruauté : de là mes fautes... que je vous ai confessées. (Don Diégo pleure.) Votre pitié s'émeut pour moi !

LE DÉMON

La jalousie l'a mordu, puisqu'il pleure. Bravo ! nous triomphons.

INÈS

Mes malheurs vous touchent ?

DON DIÉGO

Ah ! je suis forcé de pleurer ! mais vous ne concevez pas

pour quelle cause. Je pleure... parce qu'en m'éloignant du Monde, aux discours de Don Gil, afin d'abolir un passé coupable, je ne l'estimais pas si imbu de taches et d'abominations qu'il pût être la source, encore, de tant de maux!

LE DÉMON

Aïe!... C'est à Dieu que vont ces larmes! je les croyais bien à moi.

INÈS

Dieu puissant!... vous êtes Don Diégo. (Tombant à genoux et pleurant.) Ah! je vous ai trahi! Punissez-moi: je suis indigne de pardon.

DON DIÉGO

Relève-toi, pauvre âme! Tes fautes ont contristé le Seigneur, et il n'y eut point d'autre offensé.

INÈS

Je vous admire, du fond de mon avilissement! (Elle pleure.)

LE DÉMON

Oh! oh! ces pleurs-ci me regardent, et ne sont plus au Ciel.

DON DIÉGO

Pourquoi pleurez-vous?

INÈS, se relevant.

Pourquoi?... (Après un moment de lutte.) Un même coup du Sort a bouleversé nos deux existences; Don Gil fut la cause unique, aux effets différents, qui produisit en vous tant de bien, en moi tant de mal, hélas!... C'est sur ma dégradation que je pleure.

LE DÉMON

Ah! maudites larmes humaines, qui purifient le pécheur et me renvoient toujours battu!

DON DIÉGO

Le rameau d'innocence peut refleurir. Confiez-vous au Très-Haut!

INÈS

Oui, j'ai foi en sa clémence! A votre voix, mon âme se fond dans la douleur, et je ne désire plus rien que l'expiation!

LE DÉMON

C'est édifiant! Et je souffre ce concert!... Il est temps de les séparer. Aurais-je cru jamais trouver dans leur réunion un déboire si amer... (Criant à pleine voix.) Cernez la montagne! Ici est la brigande que nous cherchons. Emparez-vous d'elle, amis, vive ou morte!

INÈS

Mon père, ces gens sont venus pour moi: ils veulent me prendre.

DON DIÉGO

Évite le péril, ma fille; cache-toi derrière cette grotte.

INÈS

Ah! je m'attache à vous!

DON DIÉGO

Attache-toi à Celui en qui est le principe de toute force.

INÈS

Mon père, c'est vous que j'ai cherché! C'est toi que j'ai trouvé, Don Diégo! Prenez-moi sous votre protection... Accueillez-moi!... gardez-moi!

DON DIÉGO

Espère en Lui seul... Avec Lui aucun danger n'est à craindre.

INÈS

Au moins... vous permettrez, pour me fortifier auprès de votre vertu, que je revienne vous visiter?

DON DIÉGO

Non... Nous renouvellerions cette tendresse ancienne qui, un jour, par la douceur de nous voir et de nous entendre, vint à entrer jusqu'au fond de nos cœurs. Et si, exempts de vigilance, nous laissions, une autre fois, nos yeux et nos oreilles s'y prêter... ah ! elle pourrait bien y pénétrer encore... sachant d'avance le chemin !

INÈS

Il faut donc, mon père, que je m'en remette à Dieu ?

DON DIÉGO

Que ta ferveur invoque son secours. Il ne te délaissera pas.

LE DÉMON

J'enrage, et je reste penaud.

DON DIÉGO

Va, ma fille!

INÈS

Au combat !...

DON DIÉGO

Que le Victorieux t'accompagne ! (Il rentre dans la grotte, et Inès s'en va lentement.)

LE DÉMON

L'heure viendra où, hautain et sauvage, je mettrai mes pieds sur vos nuques ! Mais jusque-là... désarmé ! vais-je me ronger de fureur impuissante ?

## SCÈNE XIV

### LE DÉMON, DON GIL

DON GIL, survenant.

Qui donc a jeté ce cri : « Cernez la montagne » ? Je ne vois personne.

LE DÉMON, allant à lui.

Ah ! Don Gil. (Il lui saisit la main et le pousse en avant.) Venge-toi !

DON GIL

De qui ?

LE DÉMON

Je t'ai promis de te livrer ton ennemi : il est là, tout troublé encore d'une douce rencontre, tendre confesseur de la femme que tu as désirée.

DON GIL, avec un cri.

De Léonor ?

LE DÉMON, haussant les épaules.

Oui... ou d'une autre. Tu voulais le tuer ? Entre et frappe.

DON GIL

De quel homme parles-tu ?

LE DÉMON

De Don Diégo de Ménésès.

DON GIL, dégainant.

Ah ! sur l'instant ! Rien ne l'arrachera à ma colère. (Il s'élance vers la grotte. D'énormes pierres tombent devant l'entrée, avec bruit. Reculant.) Par mon épée ! il pleut des rochers.

LE DÉMON, sombre.

Tu viens trop tard. Il est en prières.

DON GIL

Qu'importe ?

LE DÉMON, baissant la tête.

Tout à l'heure, on eût pu le surprendre ; car, une minute, il s'est attendri. Mais la défaillance est passée.

DON GIL

J'entrerai. (Il fait quelques pas. Des blocs se détachent, roulant à ses pieds.)

LE DÉMON

Arrête ! Ce sanctuaire est saturé du rayonnement de ses vertus : la force qui émane d'elles le protège... Un cercle puissant écarte du seuil tout ce qui vient de moi et repousse le sceau invisible que je t'ai mis au front.

DON GIL, le regardant fixement.

Ton pouvoir n'est pas infini, Angélio ?

LE DÉMON

Je suis humilié de l'avouer : contre cette magie supérieure la mienne ne prévaudrait pas... Mais chacun en son lieu et chaque chose à son heure... Oublie quelque temps cet homme : tu le retrouveras. Viens. Je te donnerai d'autres joies. (Il essaie de l'entraîner. Don Gil se dégage.)

DON GIL

Non ! je veux qu'il blasphème ! Et je l'y forcerai !... C'est de moi qu'il tient son salut : je vais le lui reprendre. (Il s'avance vers la grotte. Fracas de rochers qui s'éboulent).

LE DÉMON, s'élançant vers lui et lui saisissant la main.

Arrière, te dis-je ! Il y a danger à l'approcher. Ces murs de basalte s'écrouleraient sur nous... La montagne le défend ! (Il entraîne à gauche Don Gil, qui, la tête retournée, étouffant des cris de rage sourde, regarde l'éboulis de rochers continuer derrière lui.)

FIN DE LA DEUXIÈME JOURNÉE

# TROISIÈME JOURNÉE

## SCÈNE PREMIÈRE

*Sentier tournant dans la montagne ; il aboutit à un ermitage, à gauche, dont on entrevoit l'entrée en contre-haut, avec la croix.*

DON VASCO, BRITO, UN OFFICIER, SOLDATS
LE PAYSAN

UN OFFICIER

Puisque le Roi, Seigneur, t'intime l'ordre de réduire l'audace de Don Diégo, et que tu es venu en forces à cette montagne où il se cache, ne permets plus à tes larmes d'amollir ton ressentiment. Venge-toi d'un traître qui te ravit une fille et qui ensuite l'égorgea, après son frère.

DON VASCO

N'était-ce pas assez de cette blessure, la perte d'un fils, pour m'ouvrir l'accès de la mort ? Et plus tard, l'affreux coup asséné sur mon honneur avait-il besoin d'être suivi d'un autre deuil, de cet attentat sauvage ! Malheureuse Inès ! ma malédiction l'a frappée, et c'est moi la cause de sa destinée déplorable ! Seigneur, vous m'aviez donné trois enfants, et ils m'ont quitté tous les trois. Don Diégo me tua un fils, en qui j'étais. De deux filles, mon double amour, vous me prîtes l'une pour épouse : elle vit, humble et sainte religieuse ; et l'autre, le cruel Don Diégo me la vola dans

ma maison! Car l'homme que rien n'arrête suit toute la pente du mal... Inexorable Mort, seras-tu sourde à tant de souffrance! Éteins ces prunelles! Il n'est pas bien qu'on voie un vieillard si longtemps pleurer!

BRITO

Vive le Ciel! un méfait aussi rare finit par m'outrer moi-même! Bien que j'aie mangé son pain, si jamais je l'évente, j'espère l'arrêter, comme un chien chasseur.

LE PAYSAN (Il a fait le tour du théâtre et vient sur le devant).

Nous touchons, Seigneur mon maître, au repaire de l'assassin. C'est d'ici qu'il terrorise la contrée. Moi, il m'avait pris en bas, dans la forêt. Je n'avais pas vu que c'était Don Diégo, par saint Gil! Il était masqué. Mais, depuis, j'ai su... Que d'horreurs!... Enfin, grâce à ton épée, les atrocités du misérable vont cesser. Tu peux être sûr que toute une région te bénira.

LA VOIX DE DON GIL, dehors.

A la montagne, compagnons! Ne laissez dans la vallée que des sentinelles.

LE PAYSAN

C'est lui. C'est Don Diégo, Seigneur.

DON VASCO

Mort à l'infâme!

LE PAYSAN

Mais, par le grand saint Gil, si vous ne voulez pas qu'il échappe, il faut d'abord tourner les défilés, surprendre une à une ses vedettes et l'enfermer de loin dans un cercle que vous rétrécirez peu à peu. Car, à cette heure, tous les bandits viennent ici joindre leur chef et le relaps, à la faveur d'un combat, s'évaderait.

L'OFFICIER

Le conseil est bon.

DON VASCO

Soit. Je serai patient. Car je suis décidé à ne m'en retourner d'ici qu'avec le traître. Allons-nous-en. Dissimulez-vous avec soin et occupez tous les passages.
(Ils sortent tous.)

## SCÈNE II

### DON GIL, LE DÉMON

DON GIL, à la cantonade.

Reposez-vous, mes amis! (Il vient en scène.) Je suis las!... Courir toujours les mêmes horizons, ne faire grâce à personne, ou, si par hasard je ne tue pas, ôter aux femmes l'honneur, aux riches marchands leur fortune... je trouve la fonction monotone, sans intérêt... J'ai pour but... le crime : mais le crime, si excitant qu'il soit, finit par fatiguer.

LE DÉMON

Comment peux-tu te dégoûter d'une chose où t'incitent ton choix et ton plaisir ? N'es-tu pas le roi de cette montagne? Quiconque la traverse paie tribut à tes mains vaillantes. Grâce à mes leçons, tu sais forcer les Éléments à t'obéir. Et je t'ai rendu d'autres services : voyant que la présence d'Inès te devenait insupportable, je t'en ai débarrassé. Qu'un divertissement t'ennuie, vite tu te tournes vers un autre : ton pouvoir commande aux mille jouissances humaines, et toutes sont à portée de ta main.

DON GIL

Je sais ce que je te dois, et, quand j'y réfléchis, j'approuve notre marché et le juge bon. Cependant rien ne me contente... rien n'éveille mon envie, sinon un bien attendu que tu m'as promis et que tu ne m'as pas donné.

LE DÉMON

Oui. Ta vengeance. Tu songes à Don Diégo ?...

DON GIL

Je songe... à une femme; à ce visage de beauté radieuse

que je me retrace partout et que je ne saurais oublier en des années et des années!...

LE DÉMON, à part.

C'est par là que je t'attrapai.

DON GIL

C'est la seule soif dont je veuille être désaltéré. Ton artifice peut me procurer cette joie. J'ai ta parole : j'en réclame l'exécution.

LE DÉMON

Attends un peu. L'occasion ne tardera pas.

DON GIL

Ne me remets plus. J'en perds le sommeil, te dis-je. Laisse-moi jeter au Ciel ce défi.

LE DÉMON

Tu me presses... Aie patience. Je ne me déroberai point.

DON GIL, le regardant en face.

On t'appelle le grand Imposteur. Mais je ne serai pas ta dupe. Tu es lié, Angélio. Je veux Léonor! sans délai.

LE DÉMON

Sans délai ?...

DON GIL

Aujourd'hui. Notre engagement ne tient qu'à ce prix. — Aujourd'hui!... ou je me rétracte!...

LE DÉMON, à part.

C'est sérieux.

DON GIL

T'es-tu vanté, en me promettant ce qui est interdit à ton pouvoir ? Impuissant à me faire joindre Don Diégo, l'es-tu aussi à me livrer Léonor ?... Tu as deux minutes pour me répondre : et à ta réponse succédera ma résolution.

LE DÉMON

Deux minutes! On ne respire pas avec toi. (Il se promène en réfléchissant. — A part lui.) Voyons, pourvu qu'il se l'imagine et qu'il le croie, c'est tout comme si la femme qu'il verra était réelle. Quand Léonor dormira, je guetterai son double — pendant qu'il flottera hors d'elle dans le rêve — et je moulerai dessus un être infernal en qui je réussirai bien, pour quelques instants, à fixer la vie... (Il s'arrête et dit :) Allons! il faut te satisfaire! la frénésie te travaille au point de troubler tes nuits? C'est grave, et je ne veux pas tarder davantage à te soulager. Je vais faire en sorte que cette femme — à qui tu tiens tant! — vienne ici te chercher. Cet ermitage abandonné au-dessus de nous est justement l'endroit qui convient à vos amours. C'est là qu'elle tombera dans tes bras. Au revoir!

DON GIL

Où vas-tu?

LE DÉMON

M'occuper de ton bonheur, m'acquitter de ce que je t'ai promis. (Il sort à droite.)

## SCÈNE III

### DON GIL; AU DEHORS, INÈS

DON GIL

Une religieuse!... dans l'ermitage!... C'est un double sacrilège! Mais que m'importe à moi : je suis damné! Oui, j'ai désespéré, et il y a sentence rendue. Si je suis déjà réprouvé, qu'est-ce qui pourrait donc m'arracher au verdict d'en haut?

LA VOIX D'INÈS, hors du théâtre.

Pénitence! Pénitence!...

DON GIL, saisi.

Ciel! Quelle voix si lamentable me répond... et m'aver-

tit ?... Imagination trompeuse, t'efforces-tu à détruire mes joies ? Mais si Dieu m'a rejeté et maudit, à quoi te sert-il de prétendre que son arrêt puisse être révoqué ? Existe-t-il une force qui ait ce pouvoir ?

LA VOIX D'INÈS

Pénitence ! Pénitence !

DON GIL

Une autre fois ? L'avertissement m'est répété !... Mais il n'entre que dans mon oreille : il ne pénètre pas jusqu'à mon cœur. (Un silence. Il va au fond.) Je serai si curieux de savoir qui me prêche ainsi, sans succès, d'ailleurs. Mais... est-ce une illusion ?... La forme confuse d'un être humain se détache d'entre ces branches et s'achemine vers moi, la face noyée sous les cheveux qui pleuvent de son front. Je la distingue mieux : c'est une femme, à ce qu'il me semble, une pénitente ! elle est vêtue seulement d'un sac, et dans sa main, telle une autre Madeleine, elle tient une tête de mort. J'ai comme une angoisse de la voir, au moment où je n'attendais rien que l'accomplissement de mes désirs. Mais voici qu'elle arrive près de moi... Femme, quel est ton nom ?...

(Entre Inès, vêtue d'un sac, la face voilée de ses cheveux, une tête de mort à la main.)

## SCÈNE IV

### DON GIL, INÈS

INÈS

Pénitence !... Pécheur, si tu es endormi dans la faute, voilà qui te réveillera !

DON GIL

Qui es-tu, émerveillement et horreur, monstre à figure de femme ?

INÈS

Qui je suis ? Il est inutile de le demander : partout je le crie. Mais enfin tu veux savoir qui je suis : la réponse est là,

dans ma main. Regarde : je suis cette image hideuse et, jusqu'à ce que je revête entièrement cet aspect, j'emprunte une apparence éphémère. Je suis *cela*, et c'est *cela* que tu seras. Tout ce que le beau geste joyeux, tout ce que le visage aimé offre à l'homme, ce qu'il admire de robuste et d'harmonieux, n'est qu'un masque et tombe. Mais ce qui est, c'est *cela !* rien que *cela !* Vivre en vue de cette fin-là, c'est vivre plus que les autres, ceux qui l'oublient et qui meurent tout le temps qu'ils vivent... Je vais à ma mort, et je ne puis suspendre ma marche : si je n'allais vers elle, c'est elle qui viendrait à moi. Homme qui t'attardes ici, tu poursuis le même voyage : car ne va pas t'imaginer que rester en arrière, c'est arrêter ta vie : sache-le, dans la voie fatale, le retardataire est entraîné le plus vite.

DON GIL, baissant la tête.

Le sentier de la Mort est étroit et dur ! (Inès a traversé la scène en montant et va sortir à gauche. Il se redresse et crie :) Ne disparais pas, fantôme — ou qui que tu sois — parle-moi encore !

INÈS, s'arrêtant.

Je parle à qui offensa Dieu. Toi qui m'écoutes, sois ce que tu voudras ! Je fus révoltée et je dis tout ceci pour moi-même, mais si tu l'entends pour toi, c'est alors que ton péché te parle.

DON GIL

Tu t'adresses bien à moi, et j'entends la voix de ma faute. Mais il est tard et je suis lâche.

INÈS

Jamais il n'arrivera tard, celui qui vient avec douleur. (Elle disparaît à gauche.)

## SCÈNE V

DON GIL, seul.

Elle s'en va !... Je voudrais la suivre. Hélas ! il serait mieux de suivre ce qu'elle dit et ce qu'elle est ! (D'un ton profond.) Me repentir est un acte libre de ma volonté : si vraiment je le voulais, qui donc serait de force à m'entraver la route ?

VOIX DE FEMMES HORS DE LA SCÈNE

Une sirène au chant fatal
Est dans la mer, neige et cristal ;
Bouche de miel, cœur de métal.

(Accompagnement strident de sistres, tambours de basque, etc., sur des notes aiguës. Musique bizarre.)

DON GIL

Ce chant dit vrai. Ah ! il est bien certain qu'il n'y a plus de remède à mon malheur. Lorsque je cherche mon salut, je trouve cet obstacle à mes pieds. Le Monde, qui me retient avec ses joies passagères, me rappelle à la réalité. Vous qui me faites ressouvenir, d'où venez-vous, voix subtiles qui, à travers les airs, volez si rapidement vers moi ?

LES VOIX

L'amour, l'amour, en blanche tour,
En tour d'écume, tour à tour
Se dresse et croule sans retour.

DON GIL

Le bonheur humain en effet ne dure pas plus, en sa fausse apparence : il n'a pas plus de consistance que les tours que forme la Mer. Est-ce la plainte de ma conscience qui s'élève ainsi ? (Entre Golondro en habits d'ermite, courant et faisant des signes de croix.)

## SCÈNE VI

### DON GIL, GOLONDRO

GOLONDRO

Jésus! quelle tentation cruelle! Saint Raphaël m'assiste, et tout le château d'Emaüs.

DON GIL

Qui vive ! Arrête !

GOLONDRO

Je me sauve.

DON GIL

N'est-ce pas Golondro ?

GOLONDRO

Oui, mon maître, c'est Golondro : mais Golondro qui se sauve.

DON GIL

Je suis stupéfait de te trouver sous cet habit.

GOLONDRO

J'ai fui les pièges du Malin: le Seigneur m'a absous pour m'octroyer un poste de Saint.

DON GIL

Tu ris ? Toi, un Saint?

GOLONDRO

Et un très grand saint. Regarde : ne me vois-tu pas le nimbe?

DON GIL

Non.

GOLONDRO

Ça ne m'étonne pas. Tu es pécheur, conséquemment aveugle.

DON GIL

Et pourquoi te sauves-tu à cette heure ?

GOLONDRO

Je fuis les tentations. Particulièrement une qui s'était blottie, la sournoise, dans les yeux d'une dame chanteuse, car je dois te dire que le Diable s'est mis en tête de nous envoyer certaines Dames telles que le goût m'en vient à la bouche rien que d'en parler. Leur chant m'a remué si fort... qu'il eût fait déchanter ma vertu, si je n'avais été un Saint.

DON GIL

Des femmes viennent chanter dans cette montagne ?

GOLONDRO

Oui, maître.

DON GIL

C'est Léonor. Ah ! quand cette volupté est toute proche, quel mirage m'arrêterait? quelle vaine pensée distrairait mon attente? Je cours la recevoir.

GOLONDRO

Demeure, homme enragé, qui te jettes sur le péché comme sur une fricassée de tripes ! Prends modèle sur moi et sur Inès, qui émerveille tout le monde, car elle s'est appliquée à la sainteté, et elle m'imite déjà assez bien.

DON GIL

Inès ?...

GOLONDRO

Elle-même, en conscience.

DON GIL

Inès existe encore ?

GOLONDRO

Elle court toute la vallée en prêchant la pénitence. Elle interpelle les bêtes des montagnes avec de tristes gémissements... Elle a bien converti déjà deux cents lézards.

DON GIL

C'était Inès, celle qui m'a parlé. Inès a pu se hausser à cette perfection !

GOLONDRO

C'est une étoile. Mais avec un maître comme le sien !...

DON GIL

Qui est ce maître ?

GOLONDRO

Moi. (Don Gil hausse les épaules et cesse de l'écouter.) Comment ? Tu doutes ? Apprends que je l'ai mise à même de faire des miracles, à partir du commencement du mois prochain, et elle les fera cet été, quand le Diable la tourmenterait. Oh ! ma méthode est bonne !

DON GIL

Tu fais des miracles?

GOLONDRO

Et d'étonnants. Tiens, ce matin, j'en ai fait quarante.

DON GIL

Fou !

GOLONDRO

Juge plutôt : une vieille dame vint me trouver qui me dit qu'elle avait depuis six ans un fils au Japon...

DON GIL, sans l'entendre.

Inès a reçu l'absolution de ses fautes... les mêmes que les miennes... je pourrais donc, moi aussi... Mais non ! mes inimitiés sont trop lourdes !... Me serait-il jamais permis

d'échapper à cette mer démontée par les tempêtes passées et de conduire ma barque au rivage !

LES VOIX, HORS DE LA SCÈNE, MAIS TOUT PRÈS

La barque flotte sur la mer...
Ses avirons au sable amer,
Sa voile ouverte au vent d'enfer.

GOLONDRO

Les dames sont parvenues jusqu'ici.

DON GIL

Que vois-je ?... Léonor !...
(Musique. Une forme, qui a la ressemblance de Léonor vêtue en religieuse, bleu et blanc, traverse le fond du théâtre.)

## SCÈNE VII

### LE DOUBLE INFERNAL DE LÉONOR, DON GIL, GOLONDRO, PUIS DON DIÉGO

DON GIL

Par le Christ ! A la vue de cette beauté, il n'est pas d'image qui m'épouvante ! O maîtresse adorée, qui eût cru à ce comble de faveur inouïe, que tu viendrais, menée par l'amour, me chercher dans ma montagne ! (La forme de Léonor tourne la tête vers lui, fait un signe et passe, sortant lentement à gauche.) Muette ! elle ne répond qu'en me faisant signe de la suivre... Vive Dieu ! ce langage est bon. Je te suis, belle maîtresse ! Vains souvenirs, laissez-moi : ce bien présent efface la mémoire des anciens maux. (Il s'élance dehors.)

LES VOIX

Les souvenirs des jours passés,
Toujours vivants, point effacés,
Visiteront les trépassés.

(Golondro revient, entraînant Don Diégo et lui montrant l'ermitage. Tous deux gravissent le sentier, puis Don Diégo s'agenouille.)

## SCÈNE VIII

*L'intérieur de l'ermitage : bancs, crucifix pendu au mur*

DON DIÉGO, GOLONDRO

(Ils entrent au fond.)

DON DIÉGO

Sans penser au caractère sacré du lieu, il a cédé !...

GOLONDRO

Oh ! tout de suite.

DON DIÉGO

Ah ! Seigneur ! Seigneur ! il a mal fait. Mais Dieu, qui l'a amené à cet ermitage, sait la fin où il le conduit.

(Eclairs et tonnerres. Don Gil, qui vient de droite, entre à reculons, épouvanté.)

## SCÈNE IX

DON GIL, DON DIÉGO, GOLONDRO

DON GIL, criant.

Arrière !... arrière !... arrière !... Ah !... j'ai voulu posséder la beauté ! J'ai cru à ces yeux d'étoile, à la pourpre frémissante de ces lèvres, au soulèvement adorable de ces seins nacrés... Je l'ai prise dans mes bras... Est-il effroi plus formidable ! Un cadavre ! un cadavre glacé !... Voilà ce que j'ai étreint.

GOLONDRO, claquant des dents.

Jolie carnation, certes !

DON DIÉGO

Tu as vu sans déguisements ce que sont les joies de ce monde.

GOLONDRO, saisi de terreur.

Que les trois Maries m'assistent, et les six Nécessités !

DON GIL, s'attachant à Don Diégo.

Mon père ! mon père ! je suis mort ! Soyez mon refuge ! protégez-moi ! Et que le Seigneur Tout-Puissant me vienne en aide, si sa clémence peut s'abaisser jusqu'à moi !
(Le Démon entre, empoigne Gil et le jette à terre.)

## SCÈNE X

### LE DÉMON, DON GIL, GOLONDRO, DON DIÉGO

LE DÉMON

Elle ne le peut plus, chien esclave. Tu oses l'invoquer, quand tu m'appartiens ? Tu sais bien que par un pacte inviolable tu m'as vendu ton âme.

DON GIL

Malheur à moi ! c'est vrai... mais la miséricorde divine est plus grande que mes offenses.

LE DÉMON

Tu l'as reniée.

DON GIL

Oui, j'ai abjuré Dieu, je l'avoue, et aussi sa très Sainte Mère. Je ne saurais plus me recommander à eux dans ce terrible moment ; mais mon Ange gardien, je ne l'ai pas renoncé, et j'espère en lui pour me secourir dans ma détresse.

LE DÉMON

Il n'en fera rien. Tu peux l'appeler. (L'Ange apparaît avec une épée.)

## SCÈNE XI

### LES MÊMES, L'ANGE

L'ANGE

Il le fera, Serpent. Cesse, artisan de mensonges, d'insulter ce pécheur.

LE DÉMON

Pourquoi me gêner? ne doit-il pas être à moi?...

GOLONDRO, bas.

Que se passe-t-il, mon père ?

DON DIÉGO

Tout est mystère de Dieu. (Don Gil s'agenouille aux pieds de l'Ange.)

DON GIL

Prends pitié de moi, si tu es mon ange!

LE DÉMON

Il ne le peut. Vos liens sont rompus.

L'ANGE

En vertu de quel acte t'appartient-il ?

LE DÉMON

Par un écrit en due forme, signé de son sang.

L'ANGE

Que porte cet écrit?

LE DÉMON

Voici la cédule. (Il la déploie.)

GOLONDRO, vivement.

Dis que ce n'est pas vrai! Récuse le rapporteur !

DON DIÉGO

Je tremble en le regardant.

LE DÉMON

A toi de voir si un aussi grave délit peut trouver dans le Code suprême une loi qui l'excuse! (Il donne la cédule à l'Ange.)

L'ANGE

Homme, tu as commis un grand péché.

DON GIL

O juge, si mes fautes mortelles sont condamnées par la Justice, j'en appelle à la Pitié.

DON DIÉGO

Magistrat souverain du Tribunal ineffable, tout procès admet un avocat de la partie adverse : bien que pécheur indigne, je réclame, pour défendre ce malheureux, la parole.

L'ANGE

Dis ce que tu demandes.

DON DIÉGO

Je dis que la sentence portée contre lui doit être révoquée dans l'ensemble et dans chacun de ses points. C'est la jurisprudence divine qui le veut ainsi ! En premier lieu, le contrat est nul, car l'une des parties n'a pas rempli son engagement: on devait une femme et il n'a été livré qu'un cadavre. En second lieu, ledit écrit où cet homme dément et fragile promet de donner son âme ne saurait l'obliger, vu qu'il disposait de ce qui n'était pas à lui. En troisième lieu, bien que le crime fût digne du dernier châtiment, il n'est pas de faute que le repentir ne lave, quand le cœur contrit se prosterne devant Dieu. Je renvoie au texte de David que le Seigneur ne peut méconnaître. Et le même Dieu déclare encore et atteste que sa miséricorde ne veut pas la mort du pécheur, mais qu'il se convertisse et qu'il vive. En quatrième lieu, si le Rédempteur des hommes a versé son sang pour l'impie et pour l'égaré, les condamner, n'est-ce pas rejeter en eux le fruit du sang Divin? Et qu'on ne s'arrête pas à cet argument que la faute est d'une gravité exceptionnelle : car là où le péché est le plus évident, éclate le mieux ce que vaut l'homme.

LE DÉMON

Il n'a pas à montrer ce qu'il vaut. Excommunié pour son reniement, il n'est plus apte à mériter. Quant à ce que j'ai promis, je l'ai tenu. Attendu que les beautés terrestres ne sont rien autre que l'image que j'en ai donnée. La seule dis-

tinction entre une jolie femme et un cadavre, c'est que la désillusion tire le rideau un peu plus tard ou un peu plus tôt. Personne n'a droit de se plaindre à Dieu de ce que les voluptés aient été mortelles, ni d'avoir par elles été déçu. Il devait le savoir en les désirant. Si Dieu a permis qu'il contemplât ce bien sous les déguisements dont l'affuble faussement le Monde, ce n'est pas pour son salut, mais pour lui faire entendre cette parole justicière : « Regarde, homme, de quoi tu jouis : voilà ce que tu m'as préféré. »

DON DIÉGO

Non! c'est pour qu'il se repente!

LE DÉMON

Il n'est plus temps!

DON DIÉGO

Allons donc! tu attentes à Dieu!

LE DÉMON

J'invoque le Droit.

DON DIÉGO

Et si, en dépit de ce Droit, il lui plaisait d'être clément?

LE DÉMON

Alors, c'est lui qui attenterait à l'équité éternelle!

L'ANGE

Paix! tais-toi, Bête indomptable.

GOLONDRO

Veux-tu te sauver, grand sacripant!

DON GIL

Ange que j'implore en de telles angoisses, je ne souffre plus de servir le Démon: mon seul chagrin est d'avoir blasphémé Dieu, et si j'obtenais de lui le pardon de mon crime, ah!... l'Esprit de Ténèbres aurait beau m'appeler son esclave: je ne sentirais pas ma chaîne.

L'ANGE

Tu t'es libéré toi-même. Cette contrition mérite que le pacte soit rompu et mis en pièces. Hydre infernale, tu n'as pu le séduire, et lui n'est pas resté dans tes pièges. Tu n'es plus son maître.

LE DÉMON

Impossible!

GOLONDRO

Ote-toi de là. File!

L'ANGE

Redescends au fond de l'Enfer, où te retient le décret inexorable.

LE DÉMON

Alors, il n'y a plus de justice dans le ciel ni sur la terre! Car cette âme-là, je l'avais bien gagnée!

(Il s'engloutit.)

GOLONDRO

Va-t-en à tous les diables!

L'ANGE

Homme qui méconnus Dieu, je t'ai délivré du Démon : délivre-toi de toi-même!

(Il s'envole.)

## SCÈNE XII

### GOLONDRO, DON GIL, DON DIÉGO

GOLONDRO

Nous serons tous sauvés, vous verrez! Ah! malheureux que j'étais! pauvre moi! je n'y voyais goutte! Bon père, saint ermite, qui m'avez remorqué, baillez-moi la main, dites? pour que je sois sûr d'aller avec vous en Paradis. Je ne vous lâche plus. Je me cramponne.

DON DIÉGO, après avoir longuement considéré Gil.

Viens dans mes bras, Don Gil : frère, embrasse-moi. Je suis Don Diégo de Ménésès. C'est ta parole qui m'apporta la vérité, et ce que j'ai gagné par ton secours veuille le Seigneur que tu le retrouves avec mon aide !

DON GIL

Ah ! mon ami, conduis-moi à l'effacement de mes péchés par la confession à voix haute.

DON DIÉGO

Pas à cela seulement. Il faudra te dépouiller de tes richesses d'emprunt, de ta gloire usurpée par la ville, qui te vénère à tort : faire une restitution complète... car payer à Dieu n'empêche pas de s'acquitter envers tous les autres intéressés.

DON GIL

Je n'esquiverai rien.

DON DIÉGO

Eh bien, suis-moi !

DON GIL

Je suis prêt.

GOLONDRO

Et moi, mon père ? que m'ordonnes-tu pour désarmer le Juge ?

DON DIÉGO

Tu resteras trois heures en croix.

(Il sort, marchant devant Don Gil.)

## SCÈNE XIII

### GOLONDRO, PUIS DON VASCO, BRITO, LE PAYSAN SOLDATS

GOLONDRO

Qui fit la sottise la doit payer. (Il sort une outre de vin.) Allons !

Arrosons-nous, avant de nous planter en terre, et essayons de croître en vertus! (Il boit et s'agenouille.) Hum ! je flaire des gens mal intentionnés... Des étrangers! ça, c'est mauvais. (Il cache l'outre.) Cachons la sainte liqueur !

(Entrent Don Vasco, Brito, le paysan et les soldats armés d'arquebuses.)

LE PAYSAN

Toute la montagne n'est qu'un trébuchet. Impossible de fuir!

GOLONDRO, marmottant des prières.

Mauvais! Mauvais! Mauvais!

DON VASCO

A présent, nous pouvons nous démasquer sans crainte. Puisque toutes les directions lui sont fermées, il tombera sûrement sous ma vengeance. Sus au brigand!

GOLONDRO, toujours immobile.

Voilà une compagnie qui me pèse sur les genoux. Il serait à propos de m'élever en l'air dans une extase. (Tâtant son outre.) Si je prenais les burettes pour l'élévation ?

BRITO, désignant Golondro.

Il y a là un saint ermite qui peut-être nous renseignerait.

DON VASCO

Prends garde de le déranger: il est en oraison.

GOLONDRO, sans bouger.

Excellent avale-mouches, par le Saint que je suis, je voudrais te voir à vingt lieues d'ici. (Il remue les lèvres très vite.)

DON VASCO

Mais regardez ! quelle douce ferveur!

LE PAYSAN

Son esprit plane si loin de nous qu'il ne nous entend pas. Il converse, bien sûr, avec les anges.

DON VASCO

Ne le troublez point, et poursuivons notre chasse.

GOLONDRO

Amen !
(Tous s'éloignent, sauf le paysan qui tourne autour de Golondro.)

LE PAYSAN

Si je pouvais voir sa figure ! J'emporterais une image de paix...(Golondro esquive comme il peut l'examen.)

BRITO, près de sortir.

Cet homme-là est bien près de Dieu !

LE PAYSAN, qui s'est approché de Golondro et l'a surpris.

Seigneur, c'est un bandit !

GOLONDRO

Très mauvais !

DON VASCO, se retournant.

Que dis-tu ?... la vie édifiante qu'il mène proteste. Regardez-le. (Golondro affecte de redoubler de ferveur, lève les yeux au ciel, se donne des coups de poing, ce qui fait tomber l'outre qu'il rattrape au vol.)

LE PAYSAN

Il a beau paraître tout contrit et se mortifier. C'est bien le même ! mon détrousseur de la forêt.

GOLONDRO

Avec qui parle ce brave homme ? Que dis-tu là, petit frère ?

LE PAYSAN

Que tu sais feindre un zèle pieux, et que tu es un larron maudit.

GOLONDRO

Si je le suis, c'est que j'ai dérobé à Dieu tous les joyaux du ciel.

BRITO

Ne crois pas un mot de ses bourdes, Seigneur; il joue la sainteté. C'est Golondro.

GOLONDRO

Golondro? qu'est-ce que c'est que ça, Golondro? Dans mon pays, on appelle *Golondrino* le mâle de l'hirondelle. Ai-je l'air de cet oiseau, Seigneur?

LE PAYSAN

Il a laissé tomber l'outre. Voyez quel saint est le menteur!

GOLONDRO

Une outre, moi! O doux agneau! De ma vie je n'ai bu de vin.

BRITO, la ramassant.

Tu ne la portais pas sur toi, n'est-ce pas?

GOLONDRO

Pas du tout.

BRITO

Et à qui appartient-elle?

GOLONDRO

Elle aura échappé à l'un des Anges qui étaient là tout à l'heure avec moi.

DON VASCO

Ne servais-tu pas Don Gil?

GOLONDRO

Si fait, et je ne veux pas le nier. Mais nous devînmes lui bandit et moi saint, en quatre jours.

DON VASCO

Par le Christ! oses-tu élever un pareil témoignage contre un vrai Saint!...

GOLONDRO

Un vrai Saint ! lui, qui s'engagea par écrit à bailler son âme au Diable !

DON VASCO

Que dit-il ? horrible épouvante !

DON GIL, paraissant.

Il dit la vérité : Dieu ait pitié de moi !

## SCÈNE XIV

### LES MÊMES, DON GIL, DON DIÉGO

DON VASCO

Est-ce que je rêve ?

DON DIÉGO, qui est entré peu après Gil.

Bien, Don Gil. C'est la pénitence la plus digne, car, sans l'expiation, la faute subsiste entière.

DON VASCO

C'est lui : Don Diégo ! Mort au traître !

(Les soldats abaissent leurs arquebuses et visent Don Diégo ; Don Gil se jette aux pieds de Don Vasco.)

DON GIL

Contre qui ces armes ? puisque celui qui t'offensa sollicite la mort à tes pieds.

DON VASCO

Vive le Ciel ! n'es-tu pas Don Gil ?...

DON GIL

Don Gil de Mayorga : je le suis. C'est moi qui enlevai ta fille bien-aimée et non Don Diégo de Ménésès, que tu vois ici, plus juste que je n'étais alors. Car il s'est retiré dans cette montagne, et moi, je fus, en ce même lieu, voleur d'honneur, de fortunes et de vies. Or, sachant que tu cherches le cou-

pable au nom de la Justice, je viens me livrer au châtiment. Mais par Dieu, par sa Passion sainte, par sa très illustre Mère, par les larmes que je pleure et qui ne sont plus de l'eau, mais du feu, je te supplie de ne pas me tuer toi-même. Jette-moi au bourreau : c'est par un supplice public que je dois m'acquitter de mes offenses envers les hommes. Je t'en conjure, ne me soustrais pas à cette ignominie !

DON VASCO

Émus par tes pleurs, mon cœur est plein, et la colère n'y pourrait trouver place. Mais je n'ai le droit de te faire grâce que comme ta partie. En tant que représentant de la Justice, je suis forcé de t'emmener prisonnier à Coïmbre. Il faut que ta cause soit examinée, élucidée, et que l'on certifie des événements si extraordinaires. Quels étaient ceux qui partageaient ta vie dans cette montagne ?

DON GIL

Ce pauvre homme était mon compagnon.

GOLONDRO

Moi? moi?... prends garde, l'homme, à ce que tu avances! Tu ne vois donc pas que je suis passé bienheureux? Laisse-moi en paix méditer mes miracles.

BRITO

Des miracles ?

GOLONDRO

Eh bien? quoi? crois-tu que je fasse des saucisses ?

DON DIÉGO

Veux-tu, Seigneur, t'assurer de la vérité? Personne mieux que ta fille ne peut nous l'apprendre.

DON VASCO

Inès est vivante ?

DON DIÉGO

Je vous mènerai tous où elle est.

DON VASCO

O mon Dieu ! allons vite !

DON DIÉGO

Tu verras en elle un portrait vivant de la Magdeleine.

DON VASCO

Ah! courons. Mon cœur déborde d'allégresse !
(Ils montent le sentier à gauche.)

DON GIL

Oh ! puissé-je par ma mort expier ma vie !

LE PAYSAN, montrant Golondro.

Qu'il vienne aussi, lui!

BRITO, l'empoignant.

Sois tranquille, camarade !

GOLONDRO

Frère Brito, ne nous pressons pas.

BRITO

Arrive tôt, au contraire.

GOLONDRO

Tout doux, frère ! Tout doux !... ou je fais un miracle ! Je vous convertis... en andouilles !
(Le paysan s'enfuit. Ils sortent tous.)

## SCÈNE XV

*Le sommet de la montagne*

INÈS, PUIS, ANGES, ESPRITS

INÈS entre, portant sur les épaules une grande croix.

Seigneur, le terme de l'expiation est venu, et vous m'avez ordonné de porter cette croix de la base du mont jusqu'à la cime, afin de vous y rendre l'âme, pour ma plus grande

gloire... La faiblesse de mon haleine m'a longtemps attardée dans les stations : mais j'aspirais ardemment au faîte. Enfin m'y voici ! Entre ces rocs, je dresserai le gibet sublime... Mais, hélas ! je ne puis l'arborer : la force me manque.

(Entrent des Anges et des Esprits célestes qui prennent la croix et la plantent dans le roc.)

L'ANGE

Je viens à ton secours. Inès, ne perds pas courage.

INÈS

O compagnie céleste ! Ai-je mérité cette aide précieuse ?

L'ANGE

La croix est fixe !... Tu peux y monter.

INÈS, aidée par les Anges, qui l'attachent à la croix.

O bois souverain ! divin emblème de la rénovation des âmes, recevez-moi, si j'en suis digne. Le péché est mort en celle qui en commit tant ! et purifiée à son tour elle expire. Tronc ineffable, suaves clous qui avez supporté un poids si adorable ! Vous avez embrassé le Rédempteur : embrassez à présent la Rachetée. (Musique.)

VOIX D'ESPRITS CÉLESTES INVISIBLES

*Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.*

(Entrent Don Vasco, Don Gil et Don Diégo.)

## SCÈNE XVI

### INÈS, DON DIÉGO, DON VASCO, DON GIL

DON DIÉGO

Entendez-vous la voix des Esprits célestes ? Ils nous annoncent qu'elle est ici.

DON GIL

Ce que le chant procure de délices à l'oreille, la présence du repentir l'apporte au cœur.

DON VASCO

On aperçoit là-bas une femme élevée en croix.

DON GIL

C'est Inès !

DON VASCO

Saints du Ciel!... Ah ! ma pauvre fille !

(Tous s'agenouillent au pied de la croix.)

INÈS

Mon père, je savais que je te reverrais avant de partir. Tu me retrouves pardonnée de Dieu, heureuse ! Il m'ordonne de t'aviser que tu pardonnes à ton ennemi.

DON VASCO

Non seulement je pardonne à qui m'offensa pour toi, mais je fais vœu d'élever ici un temple où vivra la mémoire de cet événement.

INÈS

Moi, j'entre dans la paix radieuse : je meurs à la terre et je nais au Ciel... En vos mains toutes-puissantes je remets mon âme, Seigneur ! Que votre Miséricorde la reçoive dans l'éternité. (Musique.)

(Les Voix d'Esprits invisibles reprennent, chantant *Te Deum* dans le ciel.)



# TABLE DES MATIÈRES

## I. — HISTORIQUE

### § 1. — Origines



### § 2. — Cycle de Lope de Véga



### § 3. — Les Dramatistes de premier ordre



### § 4. -- Période caldéronienne. -- Décadence

### § 5. — Époque moderne



## APPENDICE

### Imitations, Traductions, Bibliographie



## II. — AGUSTIN MORETO

### § 1. — Vie, Œuvre, Caractère



### § 2. — Monographie de « San Gil de Portugal »



Tours, imp. Deslis Frères, rue Gambetta, 6.

Gassier

